# RAPHAËL

L'ŒUVRE DU MAITRE
EN · 275 · REPRODUCTIONS

NOUVELLE COLLECTION

DES CLASSIQUES DE L'ART

HACHETTE & Cie

EX-LIBRIS
RICARDº DE RºBINA

R. Robina R

# RAPHAËL

Digitized by the Internet Archive
in 2016

https://archive.org/details/raphaelloeuvredu00raph

* Florence, Musée des Offices

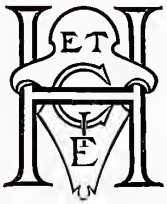
Sur Bois, H. 0,45, L. 0,33

Portrait du Peintre par lui-même
Vers 1506

# RAPHAËL

## L'ŒUVRE DU MAITRE

OUVRAGE
ILLUSTRÉ DE 275 GRAVURES




LIBRAIRIE HACHETTE & CIE
PARIS, 79 BOULEVARD ST GERMAIN
1909

Imprimerie des CLASSIQUES DE L'ART - Stuttgard

# TABLE DES MATIÈRES

Page

Bibliographie . . . . . VIII

Raphaël, sa vie et son œuvre . . . . . IX

Les tableaux de Raphaël . . . . . 1

Supplément . . . . . 197

Notes explicatives . . . . . 215

Classement chronologique des œuvres . . . . . 231

Collections et propriétaires des œuvres . . . . . 237

Classement des œuvres d'après la nature des sujets (y compris les tapisseries) . . . . . 241

# BIBLIOGRAPHIE


CROWE ET CAVALCASELLE, *Raffaello, la sua vita e le sue opere,* Florence, Le Monier, 1890. 3 vol. in-8°.

LERMOLIEFF-MORELLI, *Etudes Critiques sur la Peinture Italienne,* Leipzig 1893.

CARTWRIGHT (JULIA), *The Early Work of Raphael,* Londres, Seeley, 1895, in-8°.

KNACKFUSS (H.), *Raffael,* Bielfeld, Velhagen, 1895, in-8°.

KOOPMANN (W.), *Raffael-Studien,* Marbourg, Elwert, 1895, in-4°.

GRIMM (HERMANN), *Das Leben Raffael's,* Berlin, W. Hertz, 1896, in-16°.

VÖGE (WILHELM), *Raffael und Donatello,* Strasbourg 1896, in-16°.

LÜCKE (H.), *Raffael's Sixtinische Madonna,* Leipzig 1897, in-16°.

MÜNTZ (EUGÈNE), *Les Tapisseries de Raphaël au Vatican,* Paris, J. Rotschild, 1897, in-folio.

FISCHEL (OSKAR), *Raffael's Zeichnungen,* Strasbourg, Trübner, 1898, in-16°.

RICCI (CORRADO), *La Gloria d'Urbino,* Bologne, Zanichelli, 1898, in-8°.

ROTA (G. B.), *The art of Raphael,* New York 1898, in-16°.

STRACHEY (HENRY), *Raphael,* Londres, G. Bell, 1900, in-16°.

MÜNTZ (EUGÈNE), *Raphaël,* Paris, Hachette, 1885, gr. in-8°.

BOUCHARD (PIERRE DE), *Raphaël à Rome,* Paris, Lemerre, 1902, in-16°.

GILLET (LOUIS), *Raphaël,* Paris, Librairie de l'Art ancien et moderne, 1908, in-8°.

CAROTTI (GIULIO), *Le opere di Raffaello,* Milan, 1905, in-8°

et les articles critiques cités dans les Notes Explicatives.

Panorama de la ville d'Urbin

# RAPHAËL

## SA VIE ET SON ŒUVRE

C'était un être de complexion faible et de visage charmant. Plutôt petit. Des yeux grands et doux ; la lèvre un peu forte et que jamais n'ombragea la moustache ; les cheveux longs, le teint pâle, l'air ingénu. Et c'était un étonnement pour tous que cet adolescent aimable fût un grand homme.

Il devint fort riche, ayant palais à Rome et jolie vigne aux champs. Gentilhomme de la cour, il eut une cour lui-même où fréquentaient ducs et cardinaux. Il ne tint qu'à lui d'épouser la nièce de l'un d'eux, et faillit recevoir le chapeau. Mais, au milieu d'une vie fastueuse, d'une faveur inouïe, d'un travail surhumain, il resta toujours le « si aimable » Raphaël. Sa bonne grâce excusa son génie ; sa séduction fit taire ses rivaux, sauf Michel Ange, un Alceste mal léché ; les enfants reçurent son nom. En vingt ans il fit cent chefs-d'œuvre et mourut jeune, sans doute aimé des Dieux.

* * *

Raphaël a laissé des modèles dans tous les domaines de l'Art plastique : peinture à l'huile et à la fresque, mosaïque, tapisserie, orfèvrerie, architecture et sculpture. Il traita tous les sujets : l'Ancien et le Nouveau Testament, la mythologie, l'histoire grecque et romaine, celle du Moyen-Age, l'allégorie, le portrait. A cette variété dans l'inspiration il soignit une pondération, une harmonie souveraines, telles qu'on en vit surtout aux jours heureux de la Grèce antique; un goût naturel de la mesure où s'atténuent et fusionnent les contraires ; une délicatesse d'âme qui s'attache à toute chose noble et digne de tendresse, une faculté infinie de comprendre et d'aimer. Et à toutes ces qualités s'ajouta le bonheur d'une double éducation qui apprit à l'artiste la force et la joie du paganisme, après lui avoir fait sentir la douceur et la pureté chrétiennes.

Est-ce assez pour caractériser son génie ? Mais qui peut se flatter d'en trouver la formule ? Entre maint critique pour qui RAPHAËL est le peintre de l'âme, POUSSIN vit dans son œuvre l'illustration, la représentation plastique des sentiments ; TAINE au contraire, dans une page célèbre du *Voyage d'Italie*, fait de l'expression du corps le caractère principal de l'artiste. Est-ce sur l'excellence de son style que la critique tombera d'accord ? Mais, comme dessinateur, RAPHAËL le cède à MICHEL ANGE, comme coloriste au VÉRONÈSE. Par quelle vertu singulière l'emporte-t-il sur les deux ?

Tout s'efface devant sa faculté supérieure de perfectionnement et la force qui lui permit d'idéaliser la réalité.

PÉRUGIN, PINTURICCHIO, LÉONARD, MICHEL ANGE, FRA BARTOLOMMEO, BRAMANTE, SÉBASTIEN DEL PIOMBO, il les a tous absorbés et perfectionnés afin d'offrir une synthèse harmonieuse de ces grands maîtres. En outre, il a hérité les vertus artistiques d'un peuple entier à l'heure où ce peuple atteignait au plus haut degré de civilisation. De toutes les ressources de ses prédécesseurs ou de ses contemporains, de toute l'expérience acquise par les siècles, il a formé un art qu'il améliora pour en tirer l'expression définitive de l'esthétique future. VIRGILE et RACINE n'ont pas fait autre chose aux siècles d'AUGUSTE et de LOUIS XIV.

Cette qualité suffirait à faire de RAPHAËL un classique ; mais à cette faculté d'assimilation et de perfectionnement le classicisme en joint une autre plus positive, et que posséda pleinement le SANZIO : la généralisation de l'observation particulière, l'idéalisation de la réalité. Tandis que le réalisme s'absorbe dans la copie du document ou que l'idéalisme, pour le trop dédaigner, se perd dans l'illusion, l'art de RAPHAËL s'autorise toujours de l'observation sensible, pour créer l'idée générale. Dans la première partie de sa carrière, lors de son engoûment pour MICHEL ANGE et le VINCI, RAPHAËL put même avoir quelque peine à se dégager de l'observation exclusive de la nature ; et aux plus belles heures de sa production artistique, jamais son génie n'oublia cette nature, qui resta le fond même de son inspiration.

Aux sources classiques il a puisé l'abondance de l'invention, la force de la composition, la beauté du dessin, la magie des couleurs, toutes qualités qui en découlent et par où il a conquis le rang suprême et le nom de « divin ».

Dans sa marche vers l'Idéal, l'amour du Vrai se renforce de l'amour du Bien. Sa foi profonde dans l'humanité, sa prédilection pour les meilleures vertus, en un mot ses hautes qualités morales, ont complété sa raison par son cœur. La période qui s'étend de l'invasion de CHARLES VIII à la mort de LÉON X, et qui vit, de 1491 à 1521, éclore les chefs-d'œuvre du maître, est la plus troublée et la plus sombre de l'histoire d'Italie. Ce ne sont que trahisons, meurtres, folies, crimes de toute sorte. La conscience publique s'obscurcit, la notion du droit se perd. SAVONAROLE, ce juste, monte sur le bûcher et CÉSAR BORGIA est comblé d'honneurs par LOUIS XII. La foi jurée ne compte plus : les Suisses vendent leur chef, LUDOVIC LE MORE ; les papes emprisonnent les ambassadeurs. L'Italie se déchire elle-même, comme si n'y suffisait pas la main des Français, des Allemands, des Espagnols. La vénalité, la corruption ont remplacé la loi. Et il se trouve un grand écrivain pour légitimer ces infamies et ériger en système la politique de la fourberie et de la brutalité.

Au milieu de la décomposition générale, RAPHAËL conserva une sérénité qui ne s'est jamais démentie ; il crut au Bien comme il croyait au Beau et s'efforça de faire partager ses convictions à ses contemporains. Il domina la tempête et bâtit sur le rocher la demeure qui résiste impassible à la fureur des flots. C'est, autant qu'un classique, un honnête homme.

Le petit duché d'Urbin fut une terre bénie de la Nature et favorisée des hommes. Niché dans les Apennins, il en résume les beautés ; les collines verdoyantes y alternent avec des montagnes escarpées, d'où la vue plane sur un paysage grandiose avant d'atteindre les eaux de l'Adriatique. Situé sur les confins de la Toscane et de l'Ombrie, il est assez près de Florence et de Pérouse pour en subir le charme, assez loin pour conserver sa personnalité. La dynastie des MONTEFELTRO l'a doté d'un palais qui est une merveille dans le pays des merveilleux palais et d'une cour où les arts s'inspirèrent, comme les lettres, du plus pur et du plus brillant humanisme. S'il subit un instant la tyrannie d'un BORGIA, il jouit longtemps du gouvernement des ROVERE et des MÉDICIS. La terre d'Urbin dut beaucoup aux hommes et à la fortune, mais elle s'acquitta largement de sa dette en donnant au monde BRAMANTE, RAPHAËL et ROSSINI.

RAPHAËL y naquit, en Mars ou Avril 1483, d'un de ces vaillants artistes qu'a produits en grand nombre l'Italie du XV^e siècle. GIOVANNI SANTI, bourgeois modeste et économe, avait cependant quitté l'épicerie héréditaire pour manier le pinceau ; il ne dédaignait pas, par nécessité, de peindre une bannière ou d'enluminer un écusson, mais il trouva le temps de brosser, non sans talent, des *Saintes Familles* et des *Annonciations ;* la première enfance de RAPHAËL s'écoula au milieu des *Madones* paternelles, et le futur peintre de l'enfant Jésus commença par servir de modèle et figura le *bambino.*

GIOVANNI SANTI, titre plus méritoire à notre reconnaissance, fut le premier professeur de son fils. Artiste d'un métier sûr, d'un esprit également respectueux de la tradition et ouvert aux nouveautés, ayant beaucoup lu et quelque peu voyagé, il dirigea les essais de son élève avec autant d'adresse que d'amour. La mort, hélas ! coupa très court à son enseignement et RAPHAËL avait à peine douze ans quand son père disparut, lui laissant, avec un noble exemple, un solide rudiment.

Il avait perdu sa mère quatre ans plus tôt. Mais l'orphelin eut la chance de trouver dans une partie de sa famille, l'illusion des joies qui manquaient à sa piété filiale, et dans la personne de TIMOTEO VITI, son compatriote, un guide et un ami. Elève de FRANCIA, le peintre-orfèvre de Bologne, VITI, du double plus âgé que RAPHAËL, se prit d'affection pour l'enfant et d'intérêt pour le débutant. Il avait du talent ; son protégé en profita et acquit à son école certaines qualités de grâce un peu lascive qui se reconnaissent encore à travers les enseignements ultérieurs de Pérouse et de Florence.

RAPHAËL avait seize ans quand il entra dans l'atelier du PÉRUGIN. Les critiques y constatent sa présence en 1499 sans expliquer comment et pourquoi il s'y rendit. Conseil de TIMOTEO VITI ? Recommandation d'une duchesse urbinate au maître de Pérouse ? Condescendance filiale aux préférences de feu GIOVANNI ? Chacune de ces raisons peut suffire, et encore plus la célébrité de l'école, à y attirer RAPHAËL. « Il sut y plaire, dit VASARI, et PIETRO VANNUCCI présagea qu'il serait un grand maître. »

Pronostic d'autant plus sincère que l'élève s'abîme dans l'imitation du maître au point d'y laisser sombrer toute son originalité. En quelques mois RAPHAËL devient l'ombre du PÉRUGIN. « Sans la signature, affirme VASARI, il serait impossible de reconnaître ses tableaux. » C'est presque un bonheur pour RAPHAËL qu'en 1502 une révolution ait incité le PÉRUGIN a quitter sa ville natale pour Florence. Délivré de sa servitude volontaire, le disciple se lia avec le remplaçant du maître, BERNARDINO BETTI, connu sous le sobriquet injurieux de PINTURICCHIO « le barbouilleur » ; et de ce méconnu, qui fut un des grands décorateurs du XV^e siècle, il apprit les mystères de la fresque.

A vingt et un ans, RAPHAËL revint à Urbin. Un peu de nostalgie l'y appelait et aussi la conscience d'un talent mûr, sans compter l'espérance d'en tirer parti. Mais le trésor ducal était vide ; la ville en deuil ; un BORGIA y avait passé. Impossible d'y

rien tenter qui remplît l'escarcelle du peintre et concourût à sa renommée. Que faire? Il n'était bruit à cette époque que de Florence et d'un merveilleux *David* érigé devant sa Seigneurie ; bruit de la lutte engagée entre le VINCI et MICHEL ANGE pour la décoration de la Salle du Conseil. Florence était alors cité d'élection pour les Arts et la Fortune ; la ville du rêve et de la gloire. RAPHAËL s'y rendit.

Les quatre années qu'il y passa, de 1504 à 1508, comptent parmi les plus agitées de sa vie. S'il s'attache à Florence, c'est d'une façon très lâche et sans jamais s'y fixer ; il la quitte alternativement pour Città di Castello, Sienne, Urbin, sans compter Bologne et des retours à Pérouse, cherchant partout une voie à son génie et un acheteur à ses tableaux. Histoire sacrée et histoire profane, portraits, peinture de chevalet et fresques monumentales ; il essaye de tout. La vie fut dure à Florence, pour le jeune provincial qu'auraient dû cependant signaler aux Mécènes les beautés du *Sposalizio*. Mais la protection d'un TADDEO TADDEI, d'un NASI, s'en tient à de bonnes paroles et paye d'un dîner les chefs-d'œuvre que s'arracheront plus tard millionnaires et Musées. Sans les nonnes de Pérouse, pour qui l'artiste peint des *Pietà*, sans la « Libreria » de Sienne, pour laquelle il dessine des cartons ; sans quelques familles de « pays » qui n'oublient pas le petit Urbinate, de quoi alors eût-il vécu ?

La « période florentine » fut période amère pour le jeune peintre ; pour nous, qui plaignons sa peine, mais jouissons de son œuvre, c'est la période des Madones exquises, la période qui perfectionna son génie à l'école de LÉONARD et de FRA BARTOLOMMEO.

Quand RAPHAËL s'en vint à Florence, nanti de son bagage ombrien, il en sentit la légèreté et que l'art du PÉRUGIN pesait peu à côté de celui du VINCI ou de MICHEL ANGE. Il n'avait pas encore compris que la peinture fût autre chose que l'expression colorée d'un sentiment intime, la traduction d'une émotion personnelle ; et soudain il vit les Maîtres fanatisés par l'étude de la Nature, la recherche du réel, la conquête de la Vérité. Son idéal bousculé chancela. C'était une éducation à refaire : il la refit. «De maître, dit VASARI, il redevint élève. La science de l'anatomie qu'il voyait chez MICHEL ANGE le confondait d'admiration et, dès lors, il oublia tout pour en apprendre les éléments. Appliqué nuit et jour à cette tâche, il s'y adonna de telle sorte que la structure du corps, les mouvements, les raccourcis, les attaches des nerfs et des muscles, n'eurent plus de secrets pour lui ; en quelques mois, il sût ce qui coûte aux autres des d'années d'apprentissage. »

MICHEL ANGE détermina sa conversion, mais ne resta pas longtemps son guide. Il y avait entre leurs deux tempéraments trop d'opposition ; l'esprit de mesure qui soufflait en RAPHAËL ne pouvait se plaire à l'école d'un génie qui n'en connut jamais. LÉONARD, mieux désigné pour servir de modèle, fascina son disciple au lieu de le diriger; il l'arracha bien aux errements de la jeunesse, mais ne sut faire jaillir une personnalité. Ce mérite échut à un autre maître de Florence, au jeune dominicain qui sous le nom de FRA BARTOLOMMEO mettait au service d'une foi exaltée les trésors d'une science et d'un art infinis. Grandeur de l'inspiration, habileté de la composition, sûreté du dessin, richesse et variété du coloris, RAPHAËL trouva la technique entière de sa peinture chez le moine qui fut son vrai guide et son fidèle ami; il n'avait plus dès lors, pour devenir un maître qu'à féconder de son génie l'enseignement qu'il avait reçu.

Les quatre années de son séjour à Florence achevèrent de former RAPHAËL sans lui donner la gloire ; à peine la notoriété. Il a conquis une clientèle ; il a un atelier, des aides ; mais entre les artistes, il reste au second rang. Le gonfalonier, grand dispensateur des grâces et des commandes, l'ignore. Pour forcer sa faveur, RAPHAËL demande

au duc FRANÇOIS MARIE DELLA ROVERE, devenu maître d'Urbin, un mot d'appui, une lettre d'introduction. Le duc fait mieux : neveu favori de JULES II, il adresse au pape son protégé.

RAPHAËL dut quitter Florence sans regret. Incapable de jalousie, trop modeste pour se croire incompris, il dut cependant souffrir de n'y avoir pas donné sa mesure, imposé sa valeur. Rome s'offrait à son enthousiasme ; un champ nouveau s'ouvrait à son ardeur ; la protection du pape le remplissait d'espérance. Fort de l'expérience acquise, des leçons de Pérouse et de Florence, des siècles d'efforts et d'art que résumait son âme, il s'y rendit, dans l'automne de 1508, et trouva enfin un théâtre digne de son génie.

En ce temps-là triomphait dans la ville sainte un homme dont la bienveillance et l'influence artistique servirent à RAPHAËL autant que fit jamais PÉRUGIN ou FRA BARTOLOMMEO. BRAMANTE d'Urbin, architecte de Saint Pierre, admirablement en cour auprès de JULES II, accueillit à bras ouverts un compatriote qui lui était chaudement recommandé par son pape et son duc. Chargé de diriger la décoration du Vatican et ayant dans ce but fait venir de tous pays des artistes de toute école, il y glissa sa recrue et, pour la faire agréer du pape, lui en présenta des esquisses. Le succès dut dépasser son désir : le pape agréa si bien le candidat que, congédiant l'équipe des premiers décorateurs, il la remplaça par RAPHAËL.

Résolution décisive pour l'artiste, et qui l'éleva subitement à la hauteur de son protecteur BRAMANTE, de son rival MICHEL ANGE. A l'un la réédification de Saint Pierre, à l'autre la décoration de la Sixtine ; RAPHAËL obtint celle du Vatican. Il y réussit comme on sait ; dépassa par son mérite une situation qu'un coup de fortune lui avait donnée ; et sa biographie n'est plus dès lors que l'histoire de ses triomphes. C'était en 1509 ; il avait 26 ans. Fixé à Rome, il y restera jusqu'à sa mort.

Onze années, sans plus, l'en séparaient ; et, comme s'il avait eu le pressentiment d'une fin prématurée, il les remplit de l'existence la plus active, la plus féconde, la plus vécue qu'on puisse imaginer. Deux périodes s'y distinguent : l'une qui finit en 1513 avec la mort de JULES II ; l'autre qui modifiée à peine par l'avènement de LÉON X, voit BRAMANTE mourir et RAPHAËL hériter les charges et la gloire de l'illustre architecte ; période de vie plus intense encore, où le génie du maître s'épanouira dans cette simultanéité de travaux qui ont assuré la gloire de quelques hommes de la Renaissance et font l'étonnement de leurs successeurs.

De 1509 à 1513, RAPHAËL fut le peintre favori de JULES II. Lourd privilège, étant donné le protecteur. Batailleur et violent, homme d'action avant tout, qui voulut, et y réussit presque, faire de l'Italie la vassale de Rome et de Rome l'arbitre du monde, ce pape « terrible » ne plaignait pas plus la peine d'autrui que la sienne propre. Il épuisa BRAMANTE, exaspéra MICHEL ANGE, et tira de RAPHAËL seul un travail pour lequel avaient été réunis PÉRUGIN, SODOMA, PERUZZI, BRAMANTINO, LOTTO. Mais la postérité le remerciera de n'avoir abusé du peintre que pour lui faire produire, en moins de quatre ans, les chefs-d'œuvre de la Segnatura, la *Dispute*, l'*Ecole d'Athènes*, le *Parnasse*, les *Décrétales*, la *Messe de Bolsène*, etc. Avec son successeur, il devait en être autrement.

La mort de JULES II aurait pu nuire à la carrière, sinon à la gloire de RAPHAËL ; l'avènement de LÉON X, suivi de près par la mort de BRAMANTE, n'ajouta peut-être pas à sa gloire, mais assura fortement sa situation. Amoureux des belles choses et soucieux de protéger les artistes, le nouveau pape appréciait non moins que le talent, l'aménité des caractères ; il s'éprit de RAPHAËL, en fit son bras droit, l'ordonnateur de

ses fêtes, le peintre de ses fantaisies. Et comme si ce n'était pas assez de ces occupations supplémentaires, il l'obligea d'assumer, après BRAMANTE, le fardeau presque surhumain de la direction de Saint Pierre. Plein de confiance dans sa jeunesse, dans sa prodigieuse facilité, RAPHAËL accepta d'enthousiasme. Bien plus, il prit à cœur son rôle d'architecte et, non content de travailler pour Saint Pierre, construisit des palais pour des particuliers. Enfin, pour le triomphe de l'architecture et la satisfaction des conceptions artistiques du maître, il lui proposa la restauration de la Rome antique!

A la faveur du pape, s'ajouta l'engoûment de sa cour; la disgrâce de MICHEL ANGE acheva le triomphe de RAPHAËL; il fit fureur à Rome; on s'arracha ses moindres dessins; les Mécènes l'accablaient de commandes: GORITZ lui demanda un *Isaïe*, BIBBIENA la décoration d'une salle de bains, CHIGI une chapelle. Il fut harcelé par ALPHONSE D'ESTE, par ISABELLE DE MANTOUE, par FRANÇOIS Ier!

RAPHAËL, sensible aux marques d'admiration que lui prodiguaient les souverains, dut être touché plus encore par un témoignage qui prouvait la valeur éducative de son talent: de tous les points de l'Italie et même de l'étranger, il vit arriver d'innombrables élèves, avides de recevoir ses conseils. Ils devinrent ses amis, ses dévots. C'est accompagné d'une cinquantaine d'entre eux qu'il sortait dans les rues de Rome.

L'artiste ne tarda pas à être doublé d'un grand seigneur: à une fortune considérable, à une situation morale que les plus grands maîtres pouvaient lui envier il joignit le titre de camérier pontifical et de chevalier de l'éperon d'or.

Parmi tant d'honneurs, de charges et de distractions, comment trouva-t-il le temps de mener à bonne fin la décoration des Stances, des Loges, de la Farnésine; d'exécuter les *Arazzi*, de continuer la série des Madones et des portraits? Mystère de la collaboration et du travail d'atelier. On sait avec quelque facilité fâcheuse les artistes de la Renaissance se firent « entrepreneurs » et se contentèrent de diriger des praticiens dans l'exécution des travaux qu'ils signèrent. RAPHAËL ne dérogea pas à la coutume; et si certaines œuvres reflètent manifestement l'âme et la main du maître, il en est d'autres qui sont, hélas, sujettes à caution.

L'histoire des derniers moments de RAPHAËL et de sa mort prématurée est encore pleine d'obscurités. Malgré le témoignage de VASARI, on s'accorde aujourd'hui à rejeter comme calomnieuse la version qui le représente comme succombant à de fâcheux excès. RAPHAËL n'abusa que du travail. L'organisation la plus robuste n'aurait pu résister longtemps à un effort prodigieux et qu'il fallait renouveler tous les jours; mais la rapidité même de la mort écarte l'hypothèse d'une fin attribuable à l'épuisement. Le 24 Mars 1520, encore bien portant et plein d'espoir, il signait l'achat d'un terrain où il pensait élever pour lui-même une maison: le 6 Avril il n'était plus. Tout autorise à croire qu'il fut enlevé par une de ces fièvres pernicieuses si fréquentes à Rome.

Il laissa de la fortune: 16000 ducats (environ un million de notre monnaie), des esquisses et des tableaux. Ses élèves préférés, JULES ROMAIN et JEAN FRANÇOIS PENNI, furent ses héritiers artistiques, à charge pour eux de terminer les travaux en voie d'exécution. L'argent, sauf quelques legs ou fondations, passa à sa famille et à celle dont l'existence illumina d'amour l'âme tendre du SANZIO, la FORNARINA.

Ses funérailles furent splendides; les poètes le chantèrent; l'Italie le pleura. Avec lui s'éteignit un monde: Comme BRAMANTE avait suivi JULES II dans la tombe, LÉON X y suivit RAPHAËL. Un pape ennemi des arts monta sur le trône de Saint Pierre. Six ans plus tard, les soldats de BOURBON faisaient leur cuisine dans les Stances.

* * *

Etude de Madone et d'Enfant
Dessin à la plume (Albertina, Vienne)

L'œuvre de RAPHAËL est considérable. Son classement déroute la critique. Si l'on considère qu'à part une dizaine de tableaux portant seuls une date authentique, les autres en ont une assignée par des rapprochements et des comparaisons, on trouvera bien téméraire de faire état de cette chronologie. D'ailleurs, à supposer exacte la reconstitution des dates, l'esprit s'égare dans la diversité des créations simultanées, dans l'imbroglio des projets menés de front.

Un classement a prévalu qui, se rapportant aux différentes étapes de la vie de l'artiste, distingue dans son œuvre la période ombrienne, la période florentine, la période romaine, avant et après la mort de BRAMANTE. Classement un peu artificiel sous son apparente logique, et qui donne à des changements de résidence autant d'importance qu'à des modifications d'esthétique, coupe arbitrairement le développement d'une idée née à Pérouse ou à Florence et trouvant à Rome son plein épanouissement. Il est certes impossible de nier l'influence du milieu et qu'à Pérouse corresponde pour RAPHAËL l'imitation du PÉRUGIN comme à Florence celle du VINCI. Mais le génie de RAPHAËL n'est pas seulement une combinaison des maîtres qui l'ont inspiré ; il est un peu cela, mais beaucoup plus autre chose, et son unité proteste contre cette répartition factice. S'il importe dans l'étude de l'œuvre de tenir un certain compte des fractionnements de la vie, c'est seulement pour fixer une date, rattacher un tableau à une époque, mais non pour caractériser par son lieu d'origine une Madone ou un portrait.

RAPHAËL a développé son génie sans secousse, sans « période » nettement distincte. Son œuvre se déploie sans solution de continuité ; le mieux y succède au bien sans qu'on puisse précisément fixer la limite où le bien finit, où le mieux commence. Son

vrai classement serait de n'en avoir aucun, tant elle est homogène. S'il faut en faire un, il sera forcément arbitraire ; s'il est nécessaire d'établir des catégories, c'est par incapacité de notre esprit à embrasser du même coup la multiplicité des chefs-d'œuvre, non parce que ces catégories s'imposent.

Raphaël a exécuté des tableaux de sainteté, parmi lesquels une place d'honneur revient aux Madones ; des fresques, des portraits. Un peu plus, un peu moins, il a fait des uns et des autres pendant toute sa vie. Or, la distinction est bien subtile entre la Madone proprement dite et le tableau de sainteté, quand s'ajoutent au duo primordial de la Vierge et de l'Enfant, deux ou trois personnages ; quelques personnages encore et, toutes réserves faites pour la technique et le choix du sujet, la fresque apparaît. Quant aux portraits, ils ne se bornent pas à la représentation de personnages uniques et connus ; une étude minutieuse en a découvert, en découvrirait encore dans les peintures murales de la Segnature et des Loges. Là aussi il y a, non pas confusion, mais pénétration réciproque des genres ; l'unité de l'inspiration dans la multiplicité des expressions.

Esquisse pour une Madone
Dessin à la plume de l'Albertina (Vienne)

Les Madones suffiraient à la gloire de Raphaël ; elles ont fait sa popularité. Empreintes de mysticisme ombrien, pénétrées de réalisme florentin, éclatantes de cette plénitude de forme, de ce spiritualisme triomphant que l'artiste donnera à ses créations romaines, elles possèdent toutes un caractère commun. La tendresse maternelle, les joies de l'enfance y sont exprimées avec une éloquence admirable : elles sont en même temps que divines, profondément humaines. « La Divinité descend sur terre ; elle s'assied au milieu de nous, prend part à nos souffrances et à nos joies, à nos joies surtout ; car, dans cette longue série de Madones, c'est à peine si l'on saisit parfois une nuance de mélancolie ou le pressentiment des souffrances à venir. Il semble que chez la jeune mère caressant son enfant brillant de santé, il n'y ait de place que pour l'affection, l'espérance, les sentiments les plus doux et les plus riants. L'extrême rareté des attributs fortifie encore cette impression. Nous ne trouvons que de loin en loin la petite croix de roseau de Saint Jean-Baptiste ou la bandelette avec l'inscription *Ecce Agnus Dei ;* les nimbes mêmes manquent quelquefois. Devant ces idylles, c'est à peine si l'on songe aux mystères de la religion. » [1]) Des censeurs en ont fait un crime à Raphaël ; dans ces jeunes femmes d'une grâce toute terrestre, ils n'ont pas voulu reconnaître la Mère de Dieu ; non plus que le futur Rédempteur dans un bambin si pareil à nos enfants. Ces byzantins n'ont pas senti le souffle divin qui se dégage de ces merveilleuses figures ; il est des critiques auxquels il faut un symbole, un signe conventionnel pour comprendre une inspiration dont leur cœur ne fut pas ému. Mais, une

[1]) Eugène Muntz, Membre de l'Institut, *Raphaël, sa Vie, son Œuvre et son Temps* (Hachette & Cie 1885).

Madone de RAPHAËL avec son amour de mère et ses délicatesses de grande sœur, est cent fois plus chrétienne, plus divine que la vierge hiératique du Moyen-Age avec ses ornements d'idole et sa raideur d'icône. D'ailleurs, si des âmes scrupuleuses ont besoin de l'autorité des textes pour rassurer leur goût, ils trouveront dans le Nouveau Testament la justification de RAPHAËL. Saint Luc ne dit-il pas que « l'enfant croissait et se fortifiait » souriant à sa mère, jouant avec son jeune compagnon? Mais RAPHAËL ne tiendrait pas du tout à être ainsi défendu.

D'autres ont reproché à l'artiste la répétition d'un même sujet ; comme s'il n'était pas plus facile de varier les sujets que les façons d'en présenter un! Tirer d'une idée tous les développements qu'elle comporte est la condition même du progrès. L'obligation de traiter toujours mieux un thème unique développe chez un maître des ressources infinies. RAPHAËL en s'efforçant de dépasser ses devanciers, de dépasser par une création toujours meilleure ses propres créations, est arrivé si près de la perfection que depuis quatre siècles la postérité, impuissante à mieux faire, s'est, en somme, résignée à le copier.

Les tableaux de Madones comportent tantôt deux, tantôt trois figures ; tantôt quatre et plus ; ils confinent alors jusqu'à s'y confondre, aux Saintes Familles, aux tableaux de sainteté. Une douzaine d'entre eux présentent le groupe divin sous la forme la plus simple : l'enfant sur les genoux ou dans les bras de sa mère. Un caractère commun leur donne un air de famille : deux personnages, une femme et un enfant, l'une drapée, l'autre nu, s'unissent et se fondent en un couple harmonieux ; celui-ci complète celui-là ; leurs deux formes embrassées dans un même contour, n'en font qu'une. Mais quelle variété d'expression dans un sujet si simple! « L'imagination du peintre ruisselle de formes de plus en plus vives ; de page en page, animation croissante. Adieu la vieille image édifiante où la Madone les mains éternellement jointes, adore un poupon de bois à regard d'homme. On assiste aux mille jeux intimes, à l'emportement de caresses, au souple et multiple tableau d'un enfant bien portant qui s'ébat sur sa mère

Etude de Madone et d'Enfant
Dessin du Musée de Lille

heureuse, dérange sa lecture, se pend au bord de son corsage, nage à plat ventre sur son giron, se dresse brusquement debout, grimpe chattement à son col. Triangles réguliers, à sommet renversé, impliqués l'un dans l'autre, diagonales, ovales, géométrie délicieuse, conjugaison fertile et souriante de deux corps dissemblables de forme, de caractère et de volume! Ainsi voit-on sur une place un habile jongleur jouer avec aisance de deux poids inégaux. »[1])

La *Vierge du Grand-Duc* est le prototype de ces tableaux à deux personnages, où Marie offre son fils à l'adoration des fidèles (p. 22) ; assis sur une main de la mère, l'enfant s'attache à elle avec tendresse et inquiétude. Mais voici que le mouvement s'accentue: l'inquiétude de l'enfant augmente avec sa tendresse ; la mère compatissante sourit; elle appuie sa joue contre la joue du bambino, et la *Vierge de la Casa Tempi* (p. 24) serre avec émotion le petit être sur son cœur. Les Madones de cette série peuvent presque toutes se grouper par deux. Ainsi à la *Madone Bridgewater* (p. 43) correspond la *Vierge de la Maison d'Orléans* (p. 37). Les deux tableaux, avec des nuances, présentent l'enfant couché transversalement sur sa mère, qui le couve amoureusement d'un regard admirateur et attendri. La *Grande Madone Cowper* (p. 45) est la réplique à peine modifiée de la *Petite Madone Cowper* (p. 23), que MORELLI préfère à toutes les Vierges de RAPHAËL. S'il est plus difficile, quoique très possible encore, de rapprocher comme composition la *Madone Mackintosh* (p. 99) de l'admirable *Vierge aux Candélabres* (p. 101), il est indéniable que dans la *Vierge à la Chaise* (p. 123) s'ébauche un mouvement qui se développe dans la *Vierge della Tenda* (p. 124).

Etude de Madone et d'Enfant
Dessin à la plume (Albertina, Vienne)

Dans ces différents tableaux, RAPHAËL a représenté les sentiments réciproques de la mère et de l'enfant et composé, avec deux figures, des couples d'une sublime beauté. L'addition d'un troisième personnage, le petit Saint Jean, l'a conduit à modifier le groupement dont il avait si heureusement traduit les différentes formules et à chercher des combinaisons de lignes nouvelles. La solution trouvée par l'artiste s'offre à nous dans trois chefs-d'œuvre, que rapproche la composition comme le choix du sujet : la *Vierge dans la Prairie* (p. 28) ; la *Vierge au Chardonneret* (p. 29) ; la *Belle Jardinière* (p. 36). Ils sont précédés d'une ébauche la *Vierge de Berlin* (p. 21) ou *Terranuova* qui atteste par son imperfection que RAPHAËL n'arriva pas du premier coup à la formule

[1]) LOUIS GILLET, *Les Maîtres de l'Art : Raphaël.* (Librairie de l'art ancien et moderne, Paris 1908.) Nous avons, à trois reprises, cité le texte même du récent ouvrage de Mr. LOUIS GILLET, parce qu'il nous a paru difficile de trouver des expressions plus heureuses, des formules plus habiles pour apprécier l'art de RAPHAËL.

définitive : une pyramide ayant la tête de la Madone pour sommet, et, pour angles, les deux enfants. C'est la *Vierge dans la Prairie* (p. 28) qui en est la première manifestation. Rien de plus simple en apparence que la composition de cette scène : la Vierge assise tourne légèrement la tête et abaisse les yeux sur les deux enfants dont l'un présente à l'autre une croix. La légèreté de l'intrigue, la puérilité de l'action disparaissent dans la beauté plastique des personnages. Le dessin des deux enfants n'est peut-être pas exempt de lourdeur ; mais la figure de la Vierge, le galbe de ses épaules, la finesse et l'élégance de ses mains sont d'un art accompli. La végétation sombre du premier plan forme un heureux contraste avec le panorama du fond, avec ce lac, cette ville, ces montagnes qu'éclairent les chaudes lueurs du soleil couchant.

La *Vierge au Chardonneret* (p. 29) offre une composition analogue à celle de la *Vierge dans la Prairie.* La pyramide cependant s'est rectifiée : les deux enfants qui dans le précédent tableau pesaient sur la partie gauche de la base et obligeaient la Vierge à faire contre poids de son pied tendu vers la droite, sont maintenant bien en place, chacun à son angle de base. Tous deux sont debout, communiant dans l'offre et l'acceptation d'un chardonneret, tandis que la mère, interrompant sa lecture, entoure de ses bras et approuve du regard le jeu des innocents. La scène, toute de calme et de bonheur parfaits, se détache sur un paysage plus tourmenté qu'à l'ordinaire ceux de RAPHAËL : un pont jeté sur un torrent, des montagnes abruptes, un ciel orageux.

La *Belle Jardinière* (p. 36) résume les tendances poursuivies par le maître dans les précédents tableaux, avec une nuance en plus : la subordination évidente du petit Saint Jean à Jésus. La jeune mère est tout entière à la contemplation de son fils qui, debout devant elle, un pied appuyé sur un de ses pieds, fixe ses yeux sur les siens et lui sourit avec tendresse. Dans cet échange de regards chargés d'amour, la mère et l'enfant oublient la lecture qu'ils viennent de faire et aussi la présence du petit Saint Jean qui, un genou en terre, dirige vers son divin ami des yeux remplis d'admiration. Le paysage dans lequel se déroule la scène a ici un rôle important : formé des mêmes éléments que dans les deux précédentes peintures, cours d'eau, ville, arbres et montagnes, il est traité avec un plus grand luxe de détails et avec plus d'ampleur.

Telles sont les trois principales versions d'un même sujet ; elles ont chacune leurs admirateurs. Mais si RAPHAËL avait terminé la *Vierge Esterhazy* (p. 39), peut-être se seraient-ils tous mis d'accord pour lui céder le premier rang.

Ces trois chefs-d'œuvre, malgré leur apparente simplicité, prouvaient une science consommée. De nombreux dessins préparatoires montrent les

Etude de Madone et d'Enfant
Dessin à la plume (Albertina, Vienne)

difficultés rencontrées par Raphaël au cours de leur exécution et qu'il apprit tous les secrets de la composition en travaillant à les vaincre. L'artiste, après avoir résolu le problème du groupement pour deux ou trois figures, devait passer à des groupements plus nombreux et remplacer le tableau de chevalet par le retable monumental. Il n'y faillit point. Avant d'y arriver, avant même d'exécuter ces Madones à trois personnages, dont la technique parfaite devait ultérieurement s'appliquer à des créations plus complexes, Raphaël s'était essayé déjà dans des tableaux à personnages plus ou moins nombreux. Le *Songe du Chevalier* (p. 2), les *Trois Grâces* (p. 2), le *Christ en Croix* de l'Ermitage (p. 212) et le *Christ en Croix* (p. 10) de la Collection Mond à Londres, tous tableaux antérieurs aux Madones à trois figures étudiées ci-dessus, sont intéressants à cet égard.

Leur composition simpliste relève d'une géométrie un peu déconcertante : une figure médiane groupe autour de soi un, deux, trois groupes de deux figures semblables dont chacune appelle l'autre, comme font les côtés d'un polygone régulier. C'est le Chevalier couché entre le Vice et la Vertu debout ; une Grâce vue de dos entre deux Grâces vues de face ; le Christ en Croix entre deux fois deux saints personnages debout ; un autre Christ entre deux personnages à genoux, deux personnages debout, deux anges volants. Il n'est pas jusqu'à la lune qui, dans le dernier de ces tableaux, ne fasse pendant au soleil. Certes, chacune de ces pages renferme des qualités exquises ; impossible de trouver plus de grâce romanesque et courtoise que dans le *Songe du Chevalier ;* plus de langueur, de volupté contenue que dans les *Trois Grâces ;* plus de douleur et de vénération que dans les *Christ en Croix.* Mais si ces pages valent par le détail et l'expression, il faut bien reconnaître qu'elles ne font pas présager l'habileté des compositions ultérieures, où une géométrie invisible ne subsistera que pour donner plus d'unité au groupement des personnages.

Cependant ces tableaux, exécutés probablement entre 1498 et 1502, furent très rapidement suivis de deux autres : le *Couronnement de la Vierge* (p. 13) et le *Mariage de la Vierge* ou *Sposalizio* (p. 15) qui, si la chronologie des premiers n'est pas en défaut, marquent un progrès considérable. Le *Couronnement* est peut-être plus instructif, parce que c'est une page où apparaît clairement la transition : le tableau comporte deux parties, l'une, celle du haut, où les figures sont disposées géométriquement suivant l'ancienne formule ; l'autre, celle du bas, où un groupe de pieux personnages, plus arbitrairement distribués, tire son unité de la direction commune de leurs regards vers la scène qui se déroule dans la partie supérieure. Mais le *Sposalizio* l'emporte de beaucoup : c'est là qu'il faut apprécier le progrès et constater le chef-d'œuvre. Sur un vaste parvis, deux cortèges se sont rencontrés ; derrière la Vierge quelques compagnes attentives ou émues ; derrière le fiancé des amis attendent, plus indifférents ; dans l'angle de droite, un rival éconduit brise sur son genou la baguette symbolique ; au centre de ces deux demi-chœurs le grand-prêtre unit les deux fiancés. Au fond, un temple et son portique, des collines, un ciel profond agrandissent et ennoblissent la scène du premier plan. C'est une maîtresse page, qui fait à jamais de ce tableau l'idéale représentation du mariage. La composition en est parfaite ; et si la géométrie y apparaît encore, c'est à la manière dont se laisse deviner dans un corps de proportions accomplies la puissance cachée des muscles.

L'auteur du *Sposalizio* et de la *Belle Jardinière* n'a plus qu'à développer normalement son génie pour produire la série merveilleuse des Madones qui s'épanouissent en des groupes glorieux, et atteindre avec la *Madone de Dresde* ou de *Sixte* (p. 125) le plus haut sommet de l'Art, à la limite accessible de l'Idéal.

« Ces Madones, dit Mr. LOUIS GILLET, ont pour caractère commun une liberté, une hardiesse singulières. L'artiste ne se pose même plus de problèmes déterminés de technique ou de style. Il se moque de la pyramide, des échelons, de toutes les figures où les grammairiens de l'art se plaisent à l'enfermer. Sa syntaxe n'a plus d'autre règle que sa pensée. Plus de formules. De la strophe aux lignes invariables, il arrive au vers libre, à ce mouvement harmonieux qui se définit par son propre cours et trouve son rythme en soi-même. Le motif est, de plus en plus, une scène de genre telle que toute enfance en offre d'identiques et à laquelle l'élévation du style prête seule un sens supérieur. »

La *Vierge de Westminster* (p. 77) montre au petit Saint Jean son jeune compagnon qui dort ; de même la *Vierge au Voile* (p. 76) ; et dans le premier tableau le petit Saint Jean sourit étourdiment, tandis qu'avec une enfantine et délicieuse piété, il adore dans le second. La *Vierge au Baldaquin* (p. 46), de style plus conventionnel, présente aux fondateurs de l'Eglise celui qui en sera le maître; mais la *Madonna dell' Impannata* (p. 102) dans une chambre fraîche et sombre, offre un tableau d'intérieur qui a toute la cordialité, sans le réalisme, de l'art hollandais. La *Madone de Lorette* (p. 206) tend maternellement ses bras au bambino qui s'éveille et la *Vierge à la Rose* (p. 162) assiste d'un œil serein à une querelle des deux petits. Faut-il encore citer la *Sainte Famille de François Ier* (p. 163), la *Sainte Famille sous le Chêne* (p. 161), la *Sainte Famille de Madrid* dite *La Perle* (p. 160) qui malgré leur nom, ne sont tout de même que des Madones, Madones augmentées de deux ou trois personnages et qui traduisent avec une humanité presque divine les joies données aux siens par l'adorable enfant?

Etude pour un portrait
Dessin à la plume (Louvre)

Comment dire, après avoir parlé de ces œuvres qui font naître une admiration émue, qu'elles sont éclipsées par la *Madone de Dresde?* (p. 125). Celle-ci c'est la Madone par excellence, qui résume toutes les beautés des Madones antérieures, en y ajoutant l'inspiration du surnaturel. Tout y est lumière et poésie ; les cieux s'entrouvrent ; l'infini s'entrevoit. Marie debout sur les nuages tient dans ses bras l'enfant divin ; sa figure auguste pressent les souffrances prochaines ; elle va, portant sa joie, sa douleur, son amour, ce Fils, dans le regard duquel s'ébauche le rêve de l'avenir. Autour d'elle sont agenouillés Sainte Barbe, la vierge forte qui s'éloigne pudiquement des humains, et Saint Sixte, le vieux pontife qui semble dire à son jeune maître « Sauve-les ! » Et au bas du tableau deux chérubins, rêveurs et tristes, suivent des yeux l'apparition qui s'envole. Drame intime et mystique où l'âme et le génie de RAPHAËL ont passé tout entiers.

Il était fatal qu'une étude des Madones empiétât, chemin faisant, sur les tableaux de sainteté proprement dits. Elle a cependant laissé de côté quelques pages, dont il

importe de signaler l'intérêt, notamment : la *Vision d'Ezéchiel* (p. 147), *Sainte Cécile* (p. 109) et surtout la *Transfiguration* (p. 194). Les idées de triomphe, d'apothéose, qui caractérisent quelques-unes des dernières Madones et surtout celle de Dresde, nous les retrouvons ici ; mais les différences l'emportent de beaucoup. La *Vision d'Ezéchiel* surprend par le contraste des dimensions et du sujet : dimensions de miniature (0 m. 40 × 0 m. 30) sujet de fresque. Porté sur les ailes d'animaux apocalyptiques et soutenu par des anges, Jéhova, poitrine nue, barbe et cheveux au vent, étend les bras pour bénir le monde. Inachevé ou mal achevé, le tableau n'a rien perdu de ses qualités de composition. La *Sainte Cécile* représente le triomphe des voix divines sur la musique des instruments terrestres. Composition un peu froide, qui nous offre cinq figures merveilleuses dans la variété de leur expression. La *Transfiguration*, après des siècles d'hommages et de critiques, est encore la page la plus discutée du maître : Poussin y voit la Somme de la peinture ; Taine un arsenal de tous les artifices de l'Ecole. Et ils ont raison tous les deux. Cette œuvre si complexe, où vingt-cinq personnages de mouvement différent s'agitent aux pieds du Rédempteur, a été conçue par RAPHAËL, mais composée en partie et exécutée par des élèves. C'en est assez pour expliquer l'appréciation diamètralement opposée des deux critiques, dont l'un considère surtout ce que le maître aurait pu faire du tableau, l'autre ce que les élèves en ont fait. Problème insoluble, mais qui montre par l'irritante façon dont il se pose et s'impose l'intérêt qu'aurait eu sa solution.

Cette courte étude ne saurait épuiser la liste nombreuse des tableaux de sainteté ; elle aura atteint son but si elle a mis un peu d'ordre dans leur classification et montré la place prépondérante qu'y occupent les Madones.

* * *

Le nom de RAPHAËL est si intimement attaché à celui des Madones qu'une partie de sa gloire en pâtit. C'est la rançon d'un prestige universellement reconnu. Cependant les fresques du maître urbinate valent celles de MICHEL ANGE : la jalousie du peintre de la Sixtine en fait foi. Pourquoi faut-il qu'on dise les Madones de RAPHAËL comme on dit les Fresques de MICHEL ANGE, avec une nuance d'exclusivisme, et que l'admiration s'atténue de partialité ?

Quand JULES II devint pape, peu soucieux d'habiter dans le Vatican les appartements aménagés pour les BORGIA, il voulut décorer à son goût les salles d'un autre étage et manda RAPHAËL. Et l'on ne sait s'il faut s'étonner davantage de sa perspicacité qui préféra un débutant aux maîtres de l'époque ou du coup de génie par lequel le jeune artiste s'éleva sans transition au-dessus de ses rivaux. Quatre chambres, quatre *Stances* offraient à son pinceau leurs murailles et leurs voûtes presque nues ; la *Stance de la Segnature* (p. 47) ainsi nommée du tribunal qui siégeait là, la *Stance d'Héliodore*, la *Stance de l'Incendie* et la *Stance de Constantin* qui tirent chacune son nom de l'œuvre même qu'il y peignit.

Sur la voûte de la Segnature, que SODOMA avait ornée déjà d'arabesques et de caissons, RAPHAËL inscrivit d'abord, dans quatre médaillons quatre figures allégoriques qui résument la science et l'esprit humain : la *Théologie* (p. 50), la *Philosophie* (p. 50), la *Justice* (p. 49) et la *Poesie* (p. 49). Quatre cartouches rectangulaires, placés entre les médaillons, s'ajoutèrent pour les commenter : à côte de la Théologie, le *Premier Péché* (p. 51) enseigne le dogme de la Chute et de la Rédemption ; la Philosophie a pour scolie les travaux de *l'Astronomie* (p. 52) auxquels s'adonnèrent les précurseurs de

Etude pour la *Dispute*. A droite un Sonnet de RAPHAËL. Dessin du British Museum

Socrate ; la Justice cite comme exemple le *Jugement de Salomon* (p. 51) ; *Apollon vainqueur de Marsyas* (p. 52) traduit le triomphe de la poésie.

Mais les quatre thèmes de la voûte paraphrasés dans les quatre cartouches, vont recevoir sur les murailles mêmes un majestueux développement. La *Dispute du Saint Sacrement* (p. 53 sqq.) ; *l'Ecole d'Athènes* (p. 62 sqq.) ; *Justinien promulgant les Pandectes* (p. 71) et sur la même muraille *Grégoire IX rendant les Décrétales* (p. 71) ; enfin le *Parnasse* (p. 59 sqq.) sont, pour ainsi dire, l'orchestration monumentale des *Leit-Motiv* indiqués au plafond.

La *Dispute du Saint Sacrement* (p. 53 sqq.) plus justement appelée le *Triomphe de l'Eglise*, car on n'y voit pas trace de lutte, [1]) chante la gloire de Dieu, tranquille possesseur au ciel des éternelles Vérités. La fresque est divisée en trois parties ; les personnages répartis en six zones ; et tous ces patriarches qui conversent avec les martyrs, les saints et les prophètes ; les gloires et les chérubins, tous communient dans une foi intense qui fait l'unité de l'inspiration, comme la ligne qui, partant de l'hostie et atteignant l'Eternel par-dessus Jésus-Christ et l'Esprit Saint, fait l'unité du tableau. A peine au premier plan quelques personnages (BRAMANTE est l'un d'eux) semblent chercher dans la science la solution des grands problèmes de la destinée ; la Grâce plane sur tous les visages, une harmonie mystique résonne dans tous les cœurs, se répand et s'exhale avec le murmure d'un cantique. Admirable ensemble dont RAPHAËL pourra dépasser les beautés pittoresques, mais qui pour la pensée demeure sans égale.

*L'Ecole d'Athènes* (p. 62 sqq.) se développe en face de la *Dispute du Saint Sacrement ;* le triomphe de la science en face du triomphe de la foi. Sur les degrés d'un temple une foule virile va, vient, médite et travaille. Ici Pythagore calcule, là Euclide trace la figure d'un théorème ; ailleurs Socrate discute, tandis que sur une marche Diogène

[1]) Les critiques ont cru voir la dispute ou la discussion entre les Pères qui siègent dans cette sorte de Concile : Opinion discutable, mais qui explique le nom classique de la fresque.

étale ses loques au soleil ; toutes les sciences s'affirment, tous les systèmes se coudoient. Et les groupes vigoureux, les unités puissantes s'unissent harmonieusement en deux demi-couronnes dont les extrémités supérieures sont reliées, au fond du tableau par les deux personnages qui le dominent, Aristote et Platon, les deux pôles de la pensée humaine, Aristote qui de la main tendue vers la terre affirme la force des méthodes positives, Platon, qui lui répond en levant le doigt vers le ciel.

*L'Ecole d'Athènes* complète dignement la *Dispute,* et ce n'est pas sans raison que la critique a vu dans ces deux pages également fortes et diversement inspirées les plus belles fresques de Raphaël.

La troisième muraille de la Segnature, percée d'une grande fenêtre, amena l'artiste à fragmenter sa décoration. C'était la muraille réservée à l'apothéose de la Justice. Fort habilement Raphaël fit de cette apothéose trois parts ; il assit dans le linteau celles des vertus qui conviennent le mieux à des juges *Vérité, Force* et *Tempérance* (p. 70) et de chaque côté de la fenêtre brossa deux scènes de l'Histoire du Droit : *Justinien promulgant les Pandectes* et *Grégoire IX rendant les Décrétales,* la première un peu tassée, un peu raide, aux aspects de mosaïque ; la seconde de plus grand style et d'allure plus noble.

Bien qu'une fenêtre perçât encore la dernière muraille, la grande fresque reprit ses droits, et Raphaël y peignit uniquement le *Parnasse* (p. 59 sqq.). Dans une composition en forme d'éventail les poètes évoluent. Homère récite un chant de l'Iliade ; Pétrarque et Sapho disent leurs amours et leurs douleurs ; Virgile conduisant Dante, s'approche du groupe principal formé des Muses qui écoutent Apollon, Apollon au visage inspiré, et frappant de son plectre la lyre à neuf cordes. Ce ne sont qu'effusions poétiques dans le royaume de l'imagination, promenades sentimentales dans quelque jardin d'Italie où la Nature communie avec la Beauté.

C'est ainsi que les fresques de la Segnature, symboles d'humanité pensante, forment un poëme complet. C'en est un autre, mais de bien différente nature, que présentent les fresques de la Stance d'Héliodore : la grandeur de la religion ou la puissance du souverain pontife, plus précisément celle de Jules II, telle est la seule idée qui règne dans les peintures de cette salle. La glorification des exploits militaires du pape dans la transparente allégorie d'*Héliodore chassé du Temple* (p. 82 sqq.) s'allie pour la démontrer à la représentation d'un miracle destiné à imposer aux incrédules les enseignements de la religion, la *Messe de Bolsène* (p. 85 sqq.). Les deux sujets ajoutés sous Léon X augmentent encore cette impression : l'un rappelle la *Délivrance de Saint Pierre* (p. 89 sqq.) et celle du pape régnant ; l'autre la *Rencontre de Léon Ier et d'Attila* (p. 93 sqq.) retrace un des actes les plus glorieux du pontificat d'un homonyme de Léon de Médicis, premier du nom.

Pour composer le drame d'*Héliodore,* Raphaël s'inspira du récit de l'Ancien Testament. Sauf le groupe formé par Jules II et son entourage, tous les détails de la fresque sont l'interprétation magistrale de l'Ecriture. Qu'on en juge à cet extrait du Livre Saint : « C'était vraiment un spectacle digne de pitié que de voir cette multitude confuse et le grand-prêtre accablé d'affliction, dans l'attente où ils étaient de ce qui arriverait . . . Pendant que les prêtres invoquaient le Dieu tout puissant, Héliodore, présent avec ses gardes à la porte du Trésor, ne pensait qu'à exécuter son dessein.[1]) Mais l'esprit de Dieu se fit voir par des marques bien sensibles, en sorte que tous

[1]) Héliodore, trésorier de Seleucus Philopator, roi de Syrie (186—175) avait été envoyé par son maître pour piller le Temple de Jérusalem.

Le Massacre des Innocents
D'après un dessin de MARC-ANTON

ceux qui avaient osé obéir à HÉLIODORE, étant renversés par une vertu divine, furent tout d'un coup frappés d'une frayeur qui les mit tous hors d'eux-mêmes ; car ils virent paraître un cheval sur lequel était monté un homme terrible, magnifiquement habillé, et qui, fondant avec impétuosité sur HÉLIODORE, le frappa en lui donnant plusieurs coups des deux pieds de devant ; et celui qui était monté dessus semblait avoir des armes d'or . . . Deux autres jeunes hommes parurent en même temps, pleins de force et de beauté, brillant de gloire et richement vêtus, qui se tenaient aux deux côtés d'HÉLIODORE, le fouettaient chacun de son côté et le frappaient sans relâche . . . HÉLIODORE tomba donc tout d'un coup par terre, tout enveloppé de ténèbres, et ayant été mis dans une chaise, on l'emporta de là et on le chassa du Temple. »

RAPHAËL a fondu tous ces épisodes en une scène unique et leur juxtaposition est une des idées les plus hardies qu'il ait conçues. La présence de JULES II jette malheureusement sur cette fresque un fâcheux jour d'actualité. Le tort en est imputable au pape, qui se plût à mêler au souvenir antique la transparence d'un symbole où il se voyait lui-même chassant d'Italie LOUIS XII et les Français.

La seconde fresque de la Salle, la *Messe de Bolsène* (p. 85 sqq.), est pure de ces préoccupations politiques ; le sentiment religieux seul y domine dans ce qu'il a de plus noble et de plus touchant. Sur une plate-forme où s'élève l'autel, le pape est agenouillé en face de l'officiant : les mains jointes, la tête haute, le regard assuré, le souverain pontife — un JULES II ennobli — contemple le miracle qui s'accomplit sous ses yeux, l'hostie qui se colore en rouge et laisse échapper des gouttes de sang. A droite, des prélats et des gardes suisses ; à gauche, la foule. L'artiste a choisi le moment où la nouvelle du miracle se propage ; les uns savent, d'autres ignorent encore ; d'où la diversité des expressions.

Ces deux fresques ne valent pas seulement par la composition et le dessin : elles sont d'admirables peintures. D'une sobriété excessive dans la *Dispute ;* d'un éclat brutal dans l'*Ecole d'Athènes,* la couleur dans l'*Héliodore* et surtout dans la *Messe de Bolsène* atteint à une perfection que le TITIEN n'a pas dépassée.

JULES II n'assista pas à son apothéose ; il mourut avant que l'artiste l'eut achevée ; et LÉON X, en occupant sa place sur le trône pontifical, fit terminer à sa propre gloire la décoration de la Stance qui devait être exclusivement celle du ROVERE.

La *Délivrance de Saint Pierre* (p. 89 sqq.) (la délivrance du MÉDICIS, fait prisonnier à la journée de Ravenne un an avant son pontificat) forme avec Saint Pierre en prison, Saint Pierre hors de prison, les sentinelles, un véritable tryptique où vit le clair-obscur de REMBRANDT. L'unité de composition est moins dans la scène même que dans la lumière qui l'éclaire ; tour de force que RAPHAËL ne recommencera pas, mais dont l'exécution montre la souplesse de son talent.

La *Rencontre de Léon Ier et d'Attila* (p. 93 sqq.) en visant au mouvement tombe dans la confusion. Peut-être à dessein : cette horde en marche sous une nuée d'orage, cette invasion qui s'avance à la lueur des incendies voudrait-elle faire ressortir le calme majestueux du groupe sacerdotal qui arrête le fléau ? RAPHAËL s'est entouré, pour cette fresque de nombreux collaborateurs. Leur intervention excuse vraisemblablement certaines faiblesses, comme l'injure du temps explique la pauvreté de la couleur.

Deux Stances restaient à décorer. Avant d'en entreprendre l'examen, il importe de préciser la part qui, dans cette décoration, revient à RAPHAËL. Quatre fresques ornent les murs de la troisième Stance ou Tour Borgia : l'*Incendie du Bourg* (p. 111 sqq.), la *Bataille d'Ostie* (p. 110), la *Justification de Léon III* (p. 116) et le *Couronnement de Charlemagne* (p. 115), toutes quatre destinées à la glorification de LÉON X. Une seule

se trouve dans la quatrième : la *Bataille de Constantin* (p. 196). Or, seule l'*Incendie du Bourg* est vraiment l'œuvre du maître. Pour les trois autres fresques de la Tour Borgia il composa des cartons, esquissa quelques groupes, et en confia à des élèves l'exécution, qu'il put tant bien que mal diriger. Il était mort quand ces mêmes élèves réunirent esquisses et cartons pour composer à leur guise et exécuter la *Bataille de Constantin.*

Ainsi donc, grâce aux occupations multiples dont LÉON X accabla son peintre favori, parmi les fresques exécutées pendant la dernière période de sa vie, il n'en est qu'une qui compte : la fresque de l'*Incendie.* Mais elle occupe dans son œuvre une place particulière ; elle marque une fin et un commencement ; elle a l'autorité d'un manifeste. « Depuis la Segnatura, dit M. LOUIS GILLET,[1]) RAPHAËL avait poursuivi un objet exclusif : l'expression de la vie. Dans la chambre d'Héliodore, il n'y était parvenu qu'en sacrifiant les lois de la décoration, en sortant des conditions de la peinture à fresque. Il s'était fourbu à forcer l'instant à la course, à fixer l'éclair d'une action, à saisir les rumeurs et le brouhaha d'une foule, laissant les murailles palpitantes et pantelantes de l'effort ... Il s'apercevait maintenant qu'il avait oublié, dans cette recherche exaspérée, l'indispensable raison de l'art : la Beauté. Dans le beau, il découvre enfin un absolu. A l'égard de toute autre détermination, sentiments, faits, idées, il reconnaît l'indépendance de ce monde des formes. La forme est belle, la forme est pure, elle est impassible et divine ; elle a sa vie en dehors de la vie. L'*Incendie du Bourg* est la proclamation du dogme de l'Art pour l'Art. »

Etude de lutte pour l'Ecole d'Athènes
Dessin appartenant à la Collection de l'Université d'Oxford

Le sujet — LÉON IV éteignant l'Incendie d'un signe de croix — prêtait à des oppositions de flamme et de fumée. RAPHAËL réduisit au minimum les effets du feu et concentra son effort sur l'expression infiniment variée des personnages qui luttent contre le fléau. Ce ne sont que groupes d'une statuaire idéale, où le vêtement tombe pour accentuer la ligne, figures qui symbolisent des mouvements de peur, de courage, de

[1]) Ouvrage cité.

dévoûment, de pitié ; admirable synthèse de sentiments humains stimulés en une crise qui les fait éclater.

* * *

La peinture décorative de RAPHAËL ne se borne pas aux fresques des Stances ; elle se manifeste encore avec éclat dans les *Tapisseries* destinées à la Sixtine (p. 129 sqq.) et dans deux œuvres de caractère bien différent : la Décoration des *Loggia* de la Cour Saint Damase (p. 167 sqq.) et l'*Histoire de Psyché* (p. 150 sqq.).

Une partie des Loges du Vatican

Les détracteurs de LÉON X lui ont reproché d'avoir rabaissé le talent de RAPHAËL en lui commandant des cartons de tapisserie, comme les détracteurs de RAPHAËL lui ont fait un crime d'avoir subordonné sa peinture aux exigences de l'industrie. L'un et l'autre pouvaient s'autoriser d'illustres prédécesseurs, mais il est plus intéressant de constater que RAPHAËL s'est tiré à sa gloire de ce nouveau travail et que répondant d'avance à la critique, il a composé exactement comme des cartons de fresque ses cartons de tapisserie.

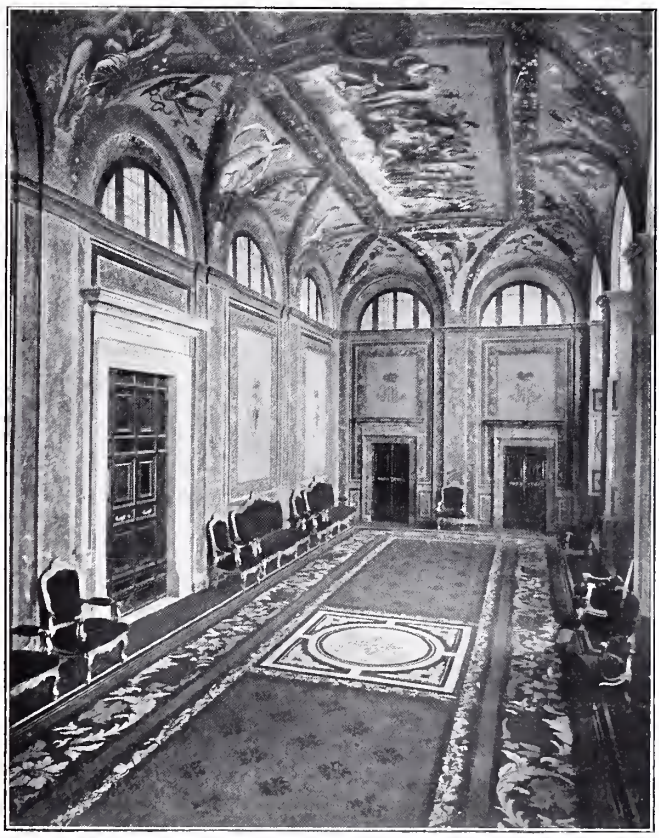
Ils sont au nombre de sept, découverts par RUBENS dans un magasin de Bruxelles, et représentent les Actes des Apôtres. RAPHAËL y a cherché plus qu'ailleurs peut-être, les contrastes saisissants, les effets dramatiques. « Pour frapper plus fortement le spectateur, il n'a même pas hésité à sacrifier cette beauté de l'ordonnance, cette distinction des types qui lui étaient si chères. Il a voulu, avant tout, se montrer interprète vigoureux des textes sacrés, et il y a réussi. Ses apôtres sont bien ces hommes grands par le cœur, mais au type plébéien, aux manières rudes, dont nous parle le Nouveau Testament, des pêcheurs, des artisans . . . Le peintre a oublié ses attaches aristocratiques ; le public auquel il s'est adressé ce n'est point la société d'élite admise aux cérémonies de la Sixtine ; ce sont ces déshérités auxquels le christianisme naissant avait accordé une si large hospitalité. Ainsi ces compositions destinées à être traduites dans la soie et dans l'or, et à briller dans la plus somptueuse des chapelles, sont en réalité une œuvre populaire, la plus parfaite, mais aussi la dernière que l'art ait créé de l'autre côté des monts. » [1])

[1]) EUGÈNE MUNTZ. Ouvrage cité.

Les *Actes* peuvent être considérés comme le prélude d'un thème que l'artiste développa sur la muraille des *Loges* de la Cour Saint Damase au Vatican (p. 167 sqq.). C'est dans treize petites coupoles, placées à trois ou quatre mètres au-dessus de la tête du spectateur que fut peinte la série des cinquante-deux sujets sacrés qu'on appelle la « Bible de Raphaël ». Ce surnom en indique suffisamment le sujet. Depuis la Création du Monde jusqu'à la Passion de Jésus (exclusivement) en passant par l'Arche de Noé, le Jugement de Salomon, la Vie de Moïse, etc., toute l'Histoire Sainte se déroule en un « Musée de Vignettes » dont les dimensions restreintes et l'éloignement imposent à l'artiste une esthétique spéciale : l'individualité des personnages en diminutif, qui eut été malaisément perceptible à distance, est absolument sacrifiée à la composition de la scène ; l'action même est réduite à des traits généraux ; la couleur n'a que faire des nuances. « D'abstraction en abstraction, ce théâtre biblique se transforme en un théâtre de marionnettes, enfantin et souriant, à qui le paysage seul, où l'on croit voir se refléter l'horizon merveilleux de la campagne romaine, visible de ce belvédère, prête une grandeur infinie. » (LÉON GILLET.)

De cette œuvre d'ailleurs une part restreinte revient à RAPHAËL : on retrouve son génie dans les grandes lignes du programme, mais il manque à l'exécution de chaque morceau. Le maître s'est presque partout contenté de confier ces esquisses à ses élèves et c'est à peine même si l'on retrouve la trace de son intervention dans la fin de l'ouvrage. Les Loges sont sensiblement contemporaines de la troisième Stance et RAPHAËL, accaparé par la tyrannie du pape, n'avait pas plus le temps de se consacrer aux premières qu'à la seconde.

C'est à la même époque que se rattache l'*Histoire de Psyché* (p. 150 sqq.) et naturellement RAPHAËL n'y a dans l'exécution qu'une faible part : une seule fresque est peinte de sa main. Mais comme son génie apparaît clairement dans la composition de cette œuvre délicieuse ! L'artiste avait à décorer la loggia centrale de la Farnésine ; sur la voûte il fit grimper une treille de feuillages et de fruits, percée de panneaux triangulaires où se développent les scènes du mythe ancien et aboutissant au plafond, où sont peints les deux épisodes principaux.



Un salon de la Villa FARNÈSE, Rome

Ces deux épisodes *Psyché dans l'Olympe* (p. 155) et les *Noces de Psyché* (p. 156) ont tellement souffert qu'à peine y reconnaît-on la pensée du maître. Mais la grâce de ses esquisses se retrouve tout entière dans les dix scènes qui remplissent les écoinçons. Ces groupes de deux ou trois personnages ne visent aucunement à rappeler les péripéties de la fable d'APULÉE. L'artiste la suppose connue. Seulement, il en a dégagé la poésie intense, pour la traduire en personnages aériens, en figures de rêve qui évoluent dans l'espace comme des corps affranchis de la pesanteur et gagnent les sphères célestes où les attendent les suprêmes félicités.

A considérer dans cette œuvre la part de RAPHAËL, c'est-à-dire l'invention et les esquisses; à en rapprocher l'exécution merveilleuse de sa *Galatée* (p. 108), page aussi belle de peinture que de composition, il est permis de croire que, si l'artiste avait mis la dernière main à l'*Histoire de Psyché,* il aurait atteint, dans l'expression de la beauté païenne à la perfection qu'il apporta dans l'expression des Madones.

Portrait de RAPHAËL
D'après un dessin de MARC-ANTON

C'est entre 1508 et 1520, date de sa mort, que RAPHAËL fit lui-même ou dirigea tous ces travaux de décorations : Stances, tapisseries, loges, Psyché. La production des tableaux de sainteté, des portraits, à laquelle s'adjoignirent même des travaux de sculpture ou d'architecture, n'en fut pas ralentie. C'en est assez pour prouver, toutes réserves faites pour la nécessité de recourir à des collaborateurs, une qualité qui vient s'ajouter aux autres qualités de RAPHAËL : une prodigieuse fécondité.

* * *

Aux Madones, aux fresques, qui ont les faveurs de l'opinion, la critique contemporaine tend à préférer les portraits. Affaire de goût. Un autre problème se pose, plus intéressant qu'une question d'excellence : Comment le peintre des Madones et des fresques, le platonicien épris d'idées générales et de sentiments universels, a-t-il pu appliquer son génie à la représentation de l'individu ?

Le spectacle des chefs-d'œuvre qu'il a produits dans ce genre est une réponse qui dispenserait d'en trouver de plus péremptoire, mais l'examen même de son esthétique explique et confirme ce que l'œil permet de constater. Il ne faut en effet pas oublier que, en RAPHAËL, le culte de la nature précède la recherche de l'idéal. Dans ses conceptions les plus élevées il ne cesse de prendre pour point de départ l'observation sensible. Avant de composer des figures qui nous paraissent de purs symboles, il fait poser devant lui le modèle vivant ; il dessine ses personnages d'après nature avant de les éclairer d'un rayon d'idéal. Et ainsi, son idéalisme, loin de se contenter d'abstraction, est la forme supérieure que prend la réalité.

Dans ces conditions, pourquoi son génie serait-il rebelle au portrait ? Quelle con-

trainte y pourrait-il sentir ? Si l'art du portrait avait pour but unique la ressemblance exacte et matérielle d'un individu, ce ne serait pas un art et RAPHAËL n'y aurait seulement pas songé ; mais s'il vise plus haut, si le portrait prétend mettre la vie derrière la ressemblance, l'âme derrière le visage, la pensée derrière le front ; si le portrait n'est pas seulement la copie d'un homme mais un type d'humanité, pourquoi n'aurait-il pas tenté l'idéalisme positif de RAPHAËL ? Un portrait associe la vérité idéale à la vérité matérielle. RAPHAËL n'a pas fait autre chose durant toute sa vie. Ses portraits ont naturellement suivi l'évolution de sa pensée, toujours plus haute, toujours plus large. Les premiers participent déjà du double élément qui fait leur valeur ; mais la ressemblance matérielle de l'individu y tient plus de place que l'idéal ; les autres, sans perdre de cette qualité, atteignent au sommet de l'art par la représentation plastique d'un monde d'idées. Entre le portrait d'ANGELO DONI et celui de LÉON X, apparaît la même différence qu'entre le bourgeois de Florence et le grand pontife.

Les *Portraits d'Angelo Doni* (p. 32) et de *Maddalena Doni* (p. 33) sont, avec celui de *Raphaël par lui-même* (Frontispice), les meilleurs de la première manière. Ils feraient honneur au maître s'il n'avait pas produit mieux ; mais leur allure un peu raide et guindée les range au-dessous de la série qui commence avec le *Portrait de Jules II* (p. 79 et 80).

Dans cette belle page, le peintre s'est élevé à la hauteur de son modèle ; c'est bien le JULES II de l'histoire, méditant ses vastes projets ; il est rendu avec tant de vérité que, suivant le mot de VASARI, il fait trembler comme s'il était vivant ; et le terrible vieillard est tout entier dans l'accablement de ce corps chez lequel résista jusqu'à la mort la force de la pensée.

Toutes différentes sont les qualités qui distinguent le portrait de *Bindo Altoviti* (p. 117), le bel adolescent plein de santé, avec ses cheveux blonds retombant sur les épaules, ses yeux pleins de franchise, sa bouche pleine de bonté. C'est une mâle jeunesse qui s'exhale de son être. Vers la même époque RAPHAËL peignit le délicieux portrait du Louvre, le *Jeune Homme* (p. 208) au sourire énigmatique, à l'œil légèrement provocateur, frère artistique du précédent, comme lui plein de jeunesse, plus délicat et peut-être plus beau.

Presque en même temps que ces deux admirables figures, l'artiste affirma la variété de son talent avec le *Portrait d'Inghirami* (p. 106 et 107), le

Tombeau de RAPHAËL au Panthéon, Rome. Côté gauche

secrétaire pontifical « bouche batracienne dans une face de nourrice, à la loucherie effroyable » et celui de la magnifique *Fornarina* (p. 121) dont les chairs vivantes sont l'étonnement des réalistes comme sa solide beauté fait l'admiration de tous.

Ces quatre portraits sont de l'année 1515 « environ ». Faute de pouvoir préciser, les catalogues y rangent encore deux chefs-d'œuvre : la *Donna Velata* (p. 120) et le *Portrait du Comte Balthazar Castigliano* (p. 119). On doute de l'authenticité du premier, quoique la ressemblance indiscutable de l'original avec la Madone de Dresde, sans compter des qualités qui rappelent la manière de Raphaël paraîsse une raison suffisante d'y voir la main du même auteur. Quant au second portrait, c'est un des meilleurs du maître. Sans parler d'une facture impeccable, il était impossible de rendre plus sensible le caractère du modèle, son exquise courtoisie, sa distinction rehaussée d'une extrême bonté. Deux illustres connaisseurs, Rubens et Rembrandt, on fait de ce portrait plus qu'un éloge : ils en ont fait une copie.

Raphaël a donné toute la mesure de son talent de portraitiste dans trois œuvres qui datent approximativement de 1518 : le *Portrait de Léon X* (p. 148), le *Portrait de Jeanne d'Aragon* (p. 149) et le *Portrait de Cardinal* (p. 78).

Le pape avec sa grosse tête coiffée d'un bonnet, son buste court, sa lèvre sensuelle, ses yeux ternes de myope est assis devant une table de travail ; de sa main fine, il saisit une loupe dont il se servira tout à l'heure pour examiner un manuscrit précieux. A ses côtés se tiennent debout les cardinaux Ludovico de' Rossi et Giulio de' Médici, le premier les yeux fixés sur le pape, le second sur le spectateur. Et la Rome du XVI^e siècle est tout entière dans ce groupe de personnages austère ou sensuel ; dans l'opposition voulue des manchettes en dentelle, du rochet de fourrure avec la robe simple des prélats.

De *Jeanne d'Aragon,* Raphaël, dit-on, ne peignit que le visage ; il est d'une suprême beauté. Bibbiena avait commandé le portrait à Raphaël pour en faire don à François I^er, un connaisseur. Le roi de France dut apprécier la peinture autant que le modèle ; et ce n'est pas peu dire.

Quant au portrait de Cardinal, qui représente-t-il ? Alidosi ? Bibbiena ? Qu'importe ? C'est plus qu'un homme, c'est une race et une époque. L'idéalisation atteint ici au plus haut point : sous une enveloppe de froideur se devinent la violence et la férocité ; derrière cet œil scrutateur et gênant, le calcul d'une âme implacable. C'est l'image même des politiques de la Renaissance.

Ces trois portraits sont d'une exécution parfaite ; la couleur y a des finesses « de mousseline » ; ombres et lumières, chairs et étoffes y sont traitées avec une souplesse infinie. C'est la spiritualisation de la matière, l'union du possible et du réel.

Les portraits de Raphaël ne se bornent pas aux quelques tableaux qui viennent d'être cités : sans compter d'autres toiles moins importantes ou moins célèbres, il est peu de fresques des Stances qui ne présentent les traits d'un ou plusieurs de ses contemporains. Jules II, Léon X, Bramante s'y trouvent plusieurs fois. Riario, Farnèse, François Marie della Rovere y figurent également ; Sodoma aussi et le Pérugin ; la galerie est innombrable ; et n'y sont pas comptés les portraits fait de souvenirs, Dante, Socrate, Savonarole qui unissent aux documents historiques les enseignements plus hauts de la vérité morale.

S'il faut ici s'en tenir à l'œuvre de Raphaël peintre, il ne faut cependant pas oublier qu'il fut en outre architecte et sculpteur. Il avait accepté d'un cœur léger la succession de Bramante et trouva le moyen de s'en montrer digne. Son œuvre architecturale aurait suffi à la gloire d'un autre : il est inutile d'ajouter qu'elle pâlit à côté de ses

tableaux. Il eut l'excuse de mourir jeune. Venu relativement tard à l'art de VITRUVE, il ne put donner sa mesure. Qui pourrait calculer, s'il avait vécu, les merveilles que son génie souple et fécond aurait données au monde !

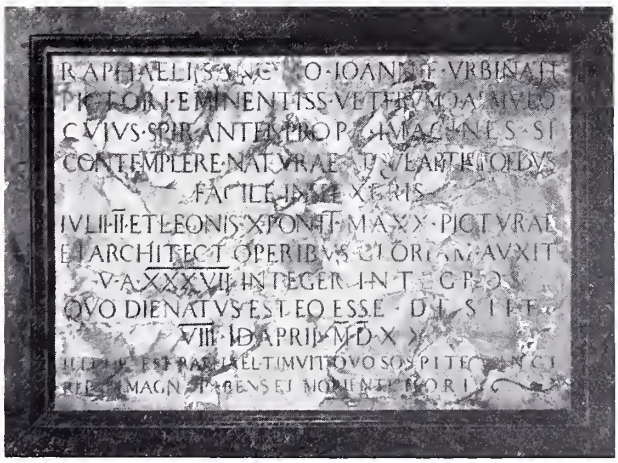
* * *

« O bienheureuse âme, s'écrie lyriquement VASARI, comme chacun se plaît à parler de to' à célébrer tout ce que tu fis, à admirer tout ce que tu as laissé ! La Peinture, elle aussi, pouvait mourir quand mourut ce noble ouvrier, car, en lui fermant les yeux, elle demeura comme aveuglée. Maintenant c'est à nous, à nous qui restons après lui, d'imiter la bonne ; que dis-je, l'excellente manière dont il nous a laissé l'exemple . . . Quant à le vaincre jamais, qu'aucun esprit n'y songe ! »

Nul n'y a songé ; tous ont modestement suivi ses traces. Ses élèves étaient nombreux : ses imitateurs furent légion. Initiateur par excellence, il est pour les peintres le Prophète et la Loi. L'école des autres n'enfante que l'imitation, son exemple crée les originalités. C'est la source classique où le goût s'éveille, où le talent se forme ; assez impersonnel pour ne pas imposer son empreinte, assez fécond pour faire éclore le génie.

Sans doctrine particulière, sans règle spéciale, il a fait l'atmosphère où depuis quatre siècles respire le monde des arts. Si la fusion du christianisme et de la pensée païenne a produit cette admirable chose qui a reçu le nom d'Humanisme, l'Humanisme n'a pas eu de plus grand représentant que RAPHAËL.

Au-dessus de lui quelques-uns placent MICHEL ANGE, dont le génie reflète avec tant de puissance les passions et les douleurs du XVI^e siècle. Mais ce grand sculpteur, dans son ardent amour de la liberté, dans sa haine farouche des vices a puisé une âme ouverte à tous les sentiments sauf à la grâce, la sérénité, l'espérance. A de tels héros, DANTE réserve des tortures sans fin. Et le poète, non loin, montre des régions où tout est lumière et félicité, enseignant ainsi que si la mission de l'artiste peut être de châtier, elle doit être plus encore, celle de consoler, de fortifier et d'ennoblir. RAPHAËL a trouvé sa place dans le Paradis du poète florentin.



Epitaphe de RAPHAËL

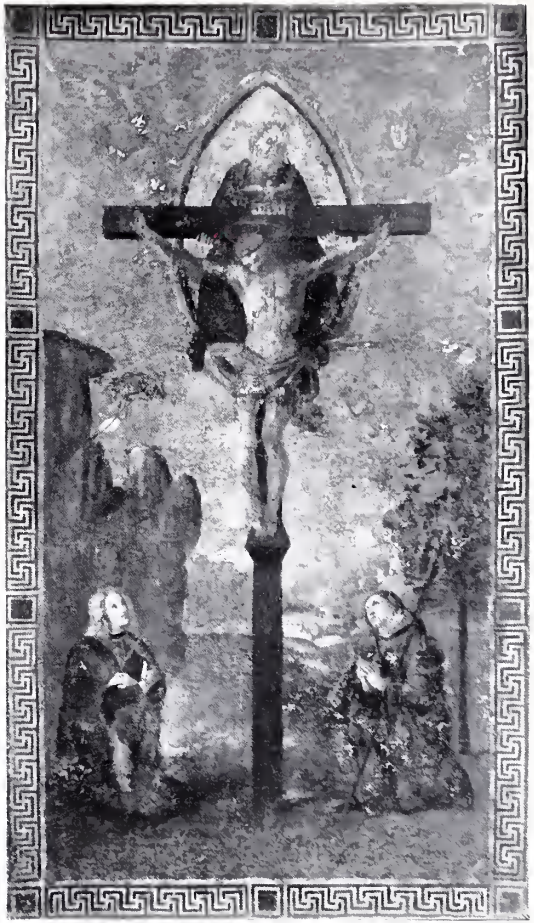
# LES TABLEAUX DE RAPHAËL

Les astérisques (*) placés à la suite des noms de villes renvoient aux notes explicatives données à la fin du volume.

Città di Castello (Galerie Municipale)

La Création de la Femme

1499



Sur Toile, H. 1,60, L. 0,90

La Sainte Trinité

1499

*Londres, National Gallery — Sur Bois, H. 0,17, L. 0,17

Le Songe du Chevalier

Vers 1498—1500

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Chantilly, Musée Condé — Sur Bois, H. 0,17, L. 0,12

Les trois Grâces

Vers 1498—1500

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

* Paris, Louvre — Sur Bois, H. 0,32, L. 0,27

Saint Georges et le Dragon

1500—1502 (?)

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

* Paris, Louvre — Sur Bois, H. 0,31, L. 0,27

Saint Michel et le Dragon

1500—1502

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Pétersbourg, Ermitage

Sur Toile, H. 0,179, L. 0,18

La Madone et l'Enfant Jésus
(Madonna Conestabile della Staffa)
Vers 1502—1503

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

* Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric — Sur Bois, H. 0,34, L. 0,29

La Vierge et l'Enfant Jésus entre Saint Jérôme à gauche et Saint François à droite

Vers 1502

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

* Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric — Sur Bois, H. 0,69, L. 0,50

Madone de la Maison Diotalevi

Vers 1502

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric

Sur Bois, H. 0,52, L. 0,38

Madone de la Collection Solly

Environ 1502

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Rome, Galerie Borghese

Sur Bois, H. 0,45, L. 0,30

Portrait de Pierre Le Pérugin (?)

Vers 1502—1503

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Brescia, Galerie Municipale — Sur Bois, H. 0,29, L. 0,23

Le Christ bénissant

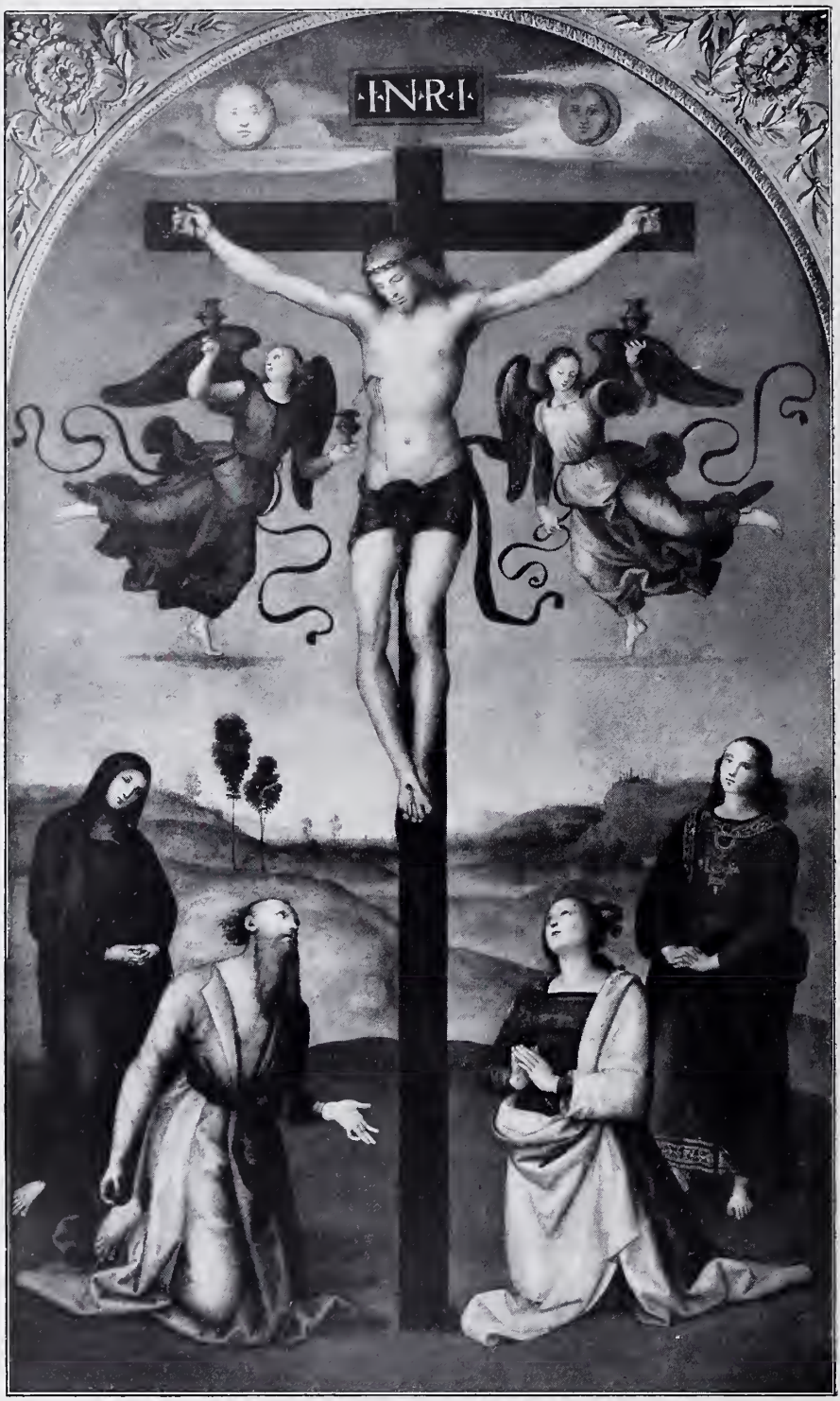
1502—1503

*Bergame, Académie — Sur Bois, H. 0,43, L. 0,34

Saint Sébastien

1502—1503

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome




* Londres, Collection Mond

Sur Bois

Le Christ en Croix

1502—1503

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Richmond, Collection de Sir Frédéric Cook

Sur Bois, H. 0,233, L. 0,413

Saint Jérôme punit Sabinianus l'Hérétique

1502—1503

*Lisbonne, Galerie

Sur Bois

Saint Cyrille ressuscite trois Morts

1502—1503

*Rome, Vatican

Sur Toile, H. 2,67, L. 1,63

Le Couronnement de la Vierge

1503

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

L'Annonciation

L'Adoration des Mages

La Présentation au Temple
(Panneaux pour l'Autel Page 13)
D'après des Photographies de D. Anderson, Rome

*Milan, Brera

Sur Bois, H. 1,69, L. 1,14

Le Mariage de la Vierge
(Lo Sposalizio)
1504

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Florence, Palais Pitti

Sur Bois, H. 0,48, L. 0,35

Portrait de Francesco Maria della Rovere (?)

Vers 1503—1504

*Budapest, Musée des Beaux Arts

Sur Bois, H. 0,554, L. 0,39

Portrait de jeune Homme

Environ 1503—1504

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*New York, Collection Pierpont Morgan — Sur Bois

La Vierge et les Saints
(Madone du Couvent de Sant' Antonio)
1503—1505

*Londres, Collection de Lord Windsor

Sur bois

Le Portement de Croix

(Décoration d'Autel; à rapprocher de la Page 18)

*Boston, Musée de Mrs. Gardner — Sur Bois

La Lamentation sur le Christ
1505
D'après une Photographie de T. E. Marr, Boston. Copyright 1903

*Londres, Galerie du Dulwich College

Saint François d'Assise
(Panneau pour l'Autel Page 18)
Vers 1505

Sur Bois, H. 0,24, L. 0,16

Saint Antoine de Padoue
(Panneau pour l'Autel Page 18)
Vers 1505

D'après des Photographies de Franz Hanfstaengl, Munich

*Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric — Sur Bois, Diamètre 0,86

La Vierge avec l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean
(Madone du Duc de Terranuova)
Vers 1505

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Florence, Palais Pitti — Sur Bois, H. 0,86, L. 0,56

La Vierge du Grand-duc

Vers 1505

*Panshanger, Lord Cowper — Sur Bois, H. 0,61, L. 0,43

La »Petite Madone Cowper«

Vers 1505

*Munich, Ancienne Pinacothèque

Sur Bois, H. 0,77, L. 0,53

La Vierge de la Casa Tempi

Vers 1505

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Pétersbourg, Ermitage — Sur Bois, H. 0,285, L. 0,215

Saint Georges

1504—1505

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Londres, National Gallery — Sur Bois, H. 2,74, L. 1,52

La Vierge avec l'Enfant Jésus, Saint Jean Baptiste à gauche et Saint Nicolas de Bari à droite

(Madone Ansidei)

1504—1506

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

Londres, National Gallery

Sur Bois, H. 0,71, L. 0,53

Sainte Catherine d'Alexandrie

1505 (?)

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

* Vienne, Musée Royal

Sur Bois, H. 0,113, L. 0,88

La Vierge dans la Prairie

1505

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Florence, Offices

Sur Bois, H. 1,06, L. 0,75

La Vierge au Chardonneret
(Madonna del Cardellino)
1505—1506

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Pétersbourg, Ermitage

Sur Toile, H. 0,74, L. 0,57

La Vierge avec Joseph imberbe

Vers 1506

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Florence, Palais Pitti

Sur Bois, H. 0,66, L. 0,59

Portrait de Femme

Vers 1506

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Florence, Palais Pitti

Sur Bois, H. 0,62, L. 0,44

Portrait d'Angelo Doni

Vers 1506

* Florence, Palais Pitti

Sur Bois, H. 0,62, L. 0,44

Portrait de Madeleine Doni

Vers 1506

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Pérouse, Couvent de San Severo — Fresque

La Sainte Trinité

(Les six Saints de la Partie inferieure sont du Pérugin)

1505—1507

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Pérouse, Couvent de San Severo

Fresque

La Sainte Trinité

1505—1507

*Paris, Louvre

Sur Bois, H. 1,22, L. 0,80

La Vierge et l'Enfant Jésus avec le petit Saint Jean
(La belle Jardinière)
1507

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Chantilly, Musée Condé

Sur Bois, H. 0,35, L. 0,29

La Vierge de la Maison d'Orléans

Vers 1507

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie, Dornach (Alsace)

*Londres, Bridgewater House

Sur Toile, Diamètre 1,02

La Sainte Famille sous le Palmier

Vers 1507

*Budapest, Musée des Beaux Arts — Sur Bois, H. 0,25, L. 0,20

La Vierge Esterhazy

Vers 1507

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

Madrid, Musée du Prado — Sur Bois, H. 0,29, L. 0,21

La Sainte Famille à l'Agneau

1507

* Munich, Ancienne Pinacothèque — Sur Bois, H. 1,32, L. 0,98

La Sainte Famille de la Maison Canigiani

Vers 1507

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Rome, Galerie Borghese

Sur Bois, H. 1,84, L. 1,76

La Mise au Tombeau

1507

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Vatican

Sur Bois, chaque Panneau H. 0,16, L. 0,24

La Foi, la Charité, l'Espérance

(Panneaux pour l'Autel Page 41)

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Londres, Bridgewater House — Sur Toile, H. 0,81, L. 0,56

La Vierge avec l'Enfant (Madone Bridgewater)

Vers 1507

*Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric — Sur Bois, H. 0,77, L. 0,56

La Madone et l'Enfant Jésus (Madone de la Maison Colonna)

Vers 1507—1508

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Panshanger, Collection de Lord Cowper H. 0,68, L. 0,46

La «Grande Madone Cowper»

1508

*Florence, Palais Pitti

Sur Bois, H. 2,76, L. 2,19

La Vierge au Baldaquin
1508

D'après une Photographie de D. Anderson Rome

*Rome, Vatican

Fresque

Stanza della Segnatura

1509—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican

Fresque

Plafond

Stanza della Segnatura 1508—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican — Fresque

**La Justice**

Stanza della Segnatura 1508—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican — Fresque

**La Poésie**

Stanza della Segnatura 1508—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican — Fresque

La Théologie

Stanza della Segnatura 1508—1511

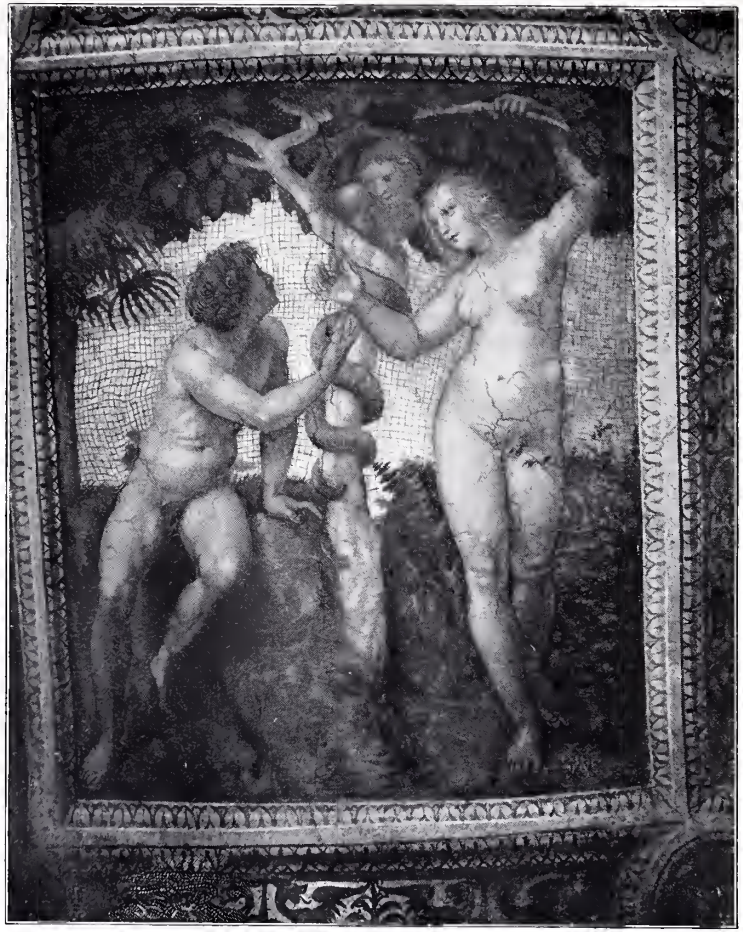
D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican — Fresque

La Philosophie

Stanza della Segnatura 1508—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



* Rome, Vatican — Fresque

Le premier Péché
Stanza della Segnatura 1509—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Vatican — Fresque

Le Jugement de Salomon
Stanza della Segnatura 1509—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican — Fresque

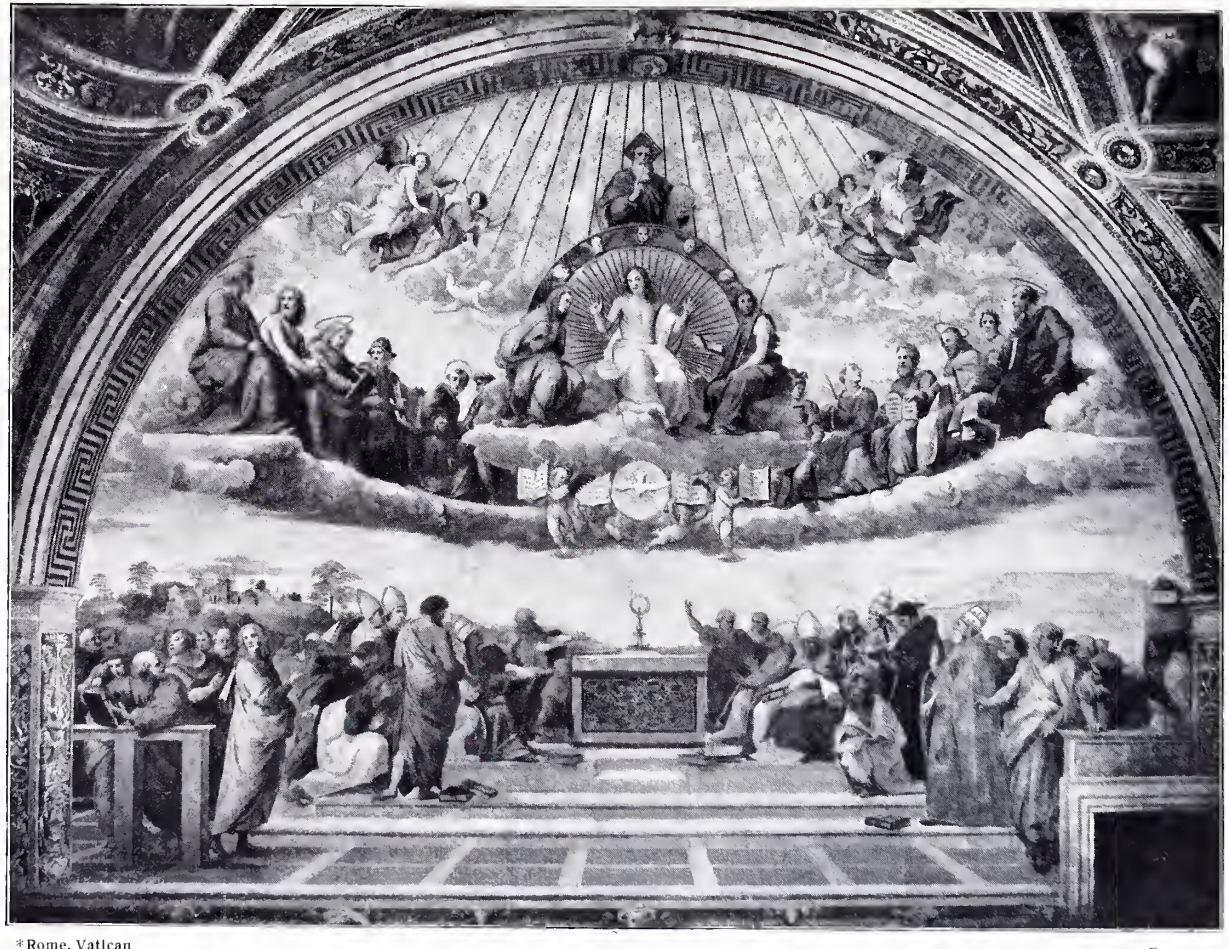
La Victoire d'Apollon sur Marsyas
Stanza della Segnatura 1509—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican — Fresque

L'Astronomie
Stanza della Segnatura 1509—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



*Rome, Vatican

Fresque

Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento)
Stanza della Segnatura 1509—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

Rome, Vatican

Fresque

Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento)
(Fragment)
1509—1511

*Rome, Vatican

Fresque

Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento)
(Fragment)
1509—1511

*Rome, Vatican

Fresque

Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento)
(Fragment)
1509—1511

*Rome, Vatican

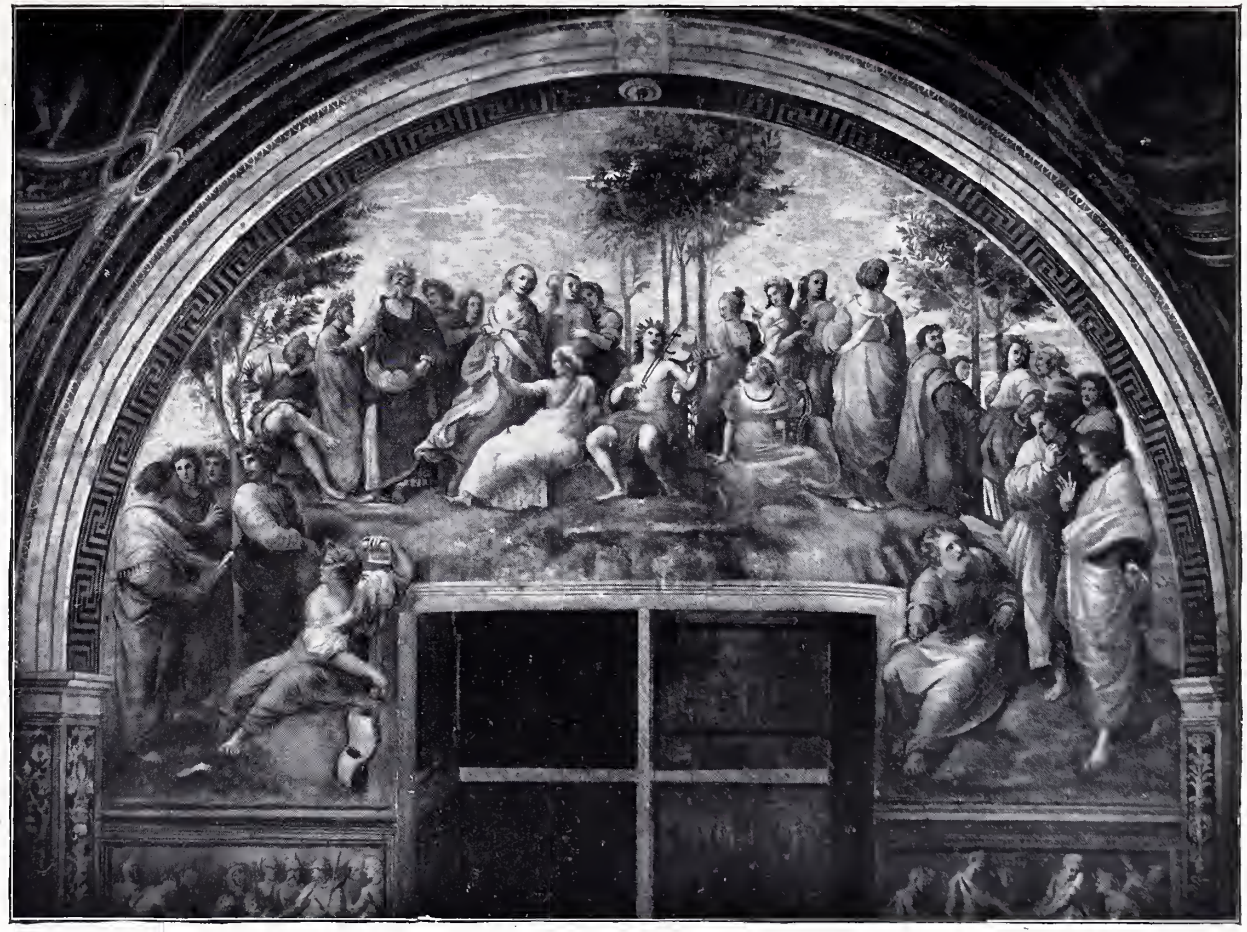
Fresque

Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento)
(Fragment)
1509—1511

*Rome, Vatican

Fresque

Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento)
(Fragment)
1509—1511



* Rome, Vatican

Fresque

Le Parnasse

Stanza della Segnatura 1509—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Vatican

Fresque

Le Parnasse
(Fragment)
1509—1511

*Rome, Vatican

Fresque

Le Parnasse
(Fragment)
1509—1511

* Rome, Vatican

Fresque

L'Ecole d'Athènes

Stanza della Segnatura 1509—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Vatican

Fresque

L'Ecole d'Athènes
(Fragment)
1509—1511

*Rome, Vatican

Fresque

L'Ecole d'Athènes
(Fragment)
1509—1511

*Rome, Vatican

Fresque

L'Ecole d'Athènes
(Fragment)
1509—1511

*Rome, Vatican

Fresque

L'Ecole d'Athènes
(Fragment)
1509—1511

*Rome, Vatican

Fresque

L'Ecole d'Athènes
(Fragment contenant le Portrait du Peintre lui-même)
1509—1511

*Rome, Vatican

Fresque

L'Ecole d'Athènes
(Fragment : Tête de Platon)
1509—1511

* Rome, Vatican

Fresque

L'Ecole d'Athènes
(Fragment: Tête d'Aristote)
1509—1511

*Rome, Vatican

Fresque

La Force, la Vérité et la Tempérance
Stanza della Segnatura 1509—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican — Fresque

L'Empereur Justinien remet les Pandectes à Tribonien

Stanza della Segnatura 1509—1511

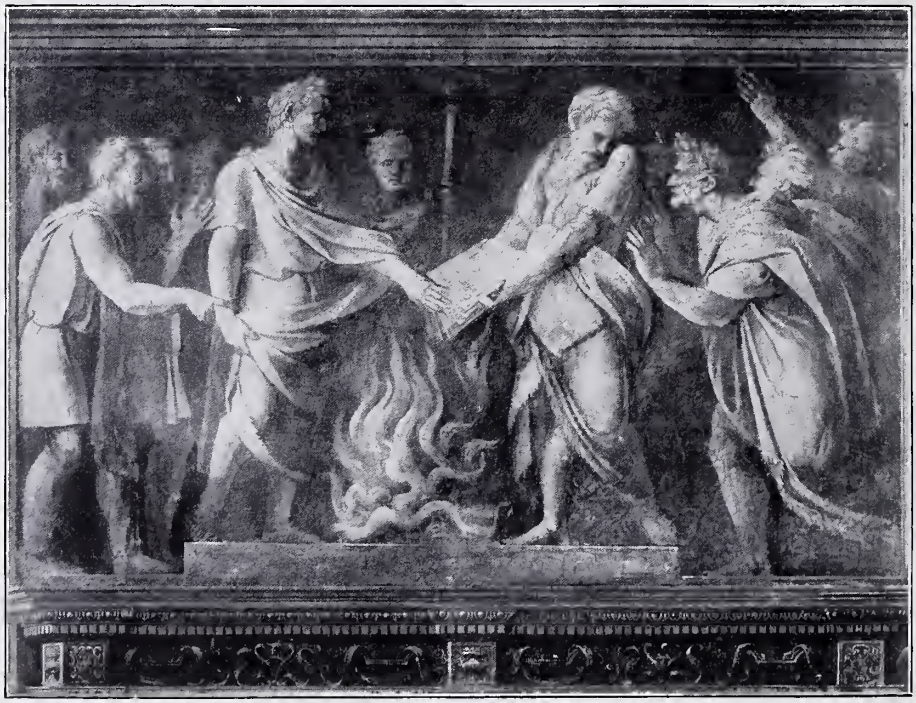
D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican — Fresque

Grégoire IX rendant les Décrétales

Stanza della Segnatura 1509—1511

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



*Rome, Vatican — Fresque

Découverte et Incinération d'Ecritures antiques

Stanza della Segnatura 1509—1511

*Rome, Vatican — Fresque

La Doctrine des deux Epées
Stanza della Segnatura 1509—1511

*Rome, Vatican — Fresque

Le Juge Zaleucus
Stanza della Segnatura 1509—1511

* Pétersbourg, Ermitage — Sur Toile; Diamètre 0,95

La Madone avec l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean
(Madone de la Maison Alba)
Vers 1508—1510

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

Londres, National Gallery — Sur Bois, H. 0,38, L. 0,33

La Vierge avec l'Enfant Jésus et Saint Jean
(Madone Aldobrandini)
Vers 1510

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Paris, Louvre

Sur Bois, H. 0,68, L. 0,44

La Vierge au Voile

Vers 1510

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Londres, Collection du Duc de Westminster

La Vierge avec l'Enfant dormant et Saint Jean
Copie d'un Tableau disparu
Vers 1510 (?)

Madrid, Musée du Prado

Sur Bois, H. 0,78, L. 0,61

Portrait du Cardinal Alidosi (?)

Vers 1510—1511

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Florence, Offices

Sur Bois, H. 1,08, L. 0,81

Le Pape Jules II
1511—1512

*Florence, Palais Pitti

Sur Bois, H. 0,99, L. 0,82

Le Pape Jules II
1511—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Vatican — Fresque

Plafond de la Stance d'Héliodore

1511—1514

*Rome, Vatican

Fresque

Héliodore chassé du Temple

Stance d'Héliodore 1511—1514

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Vatican

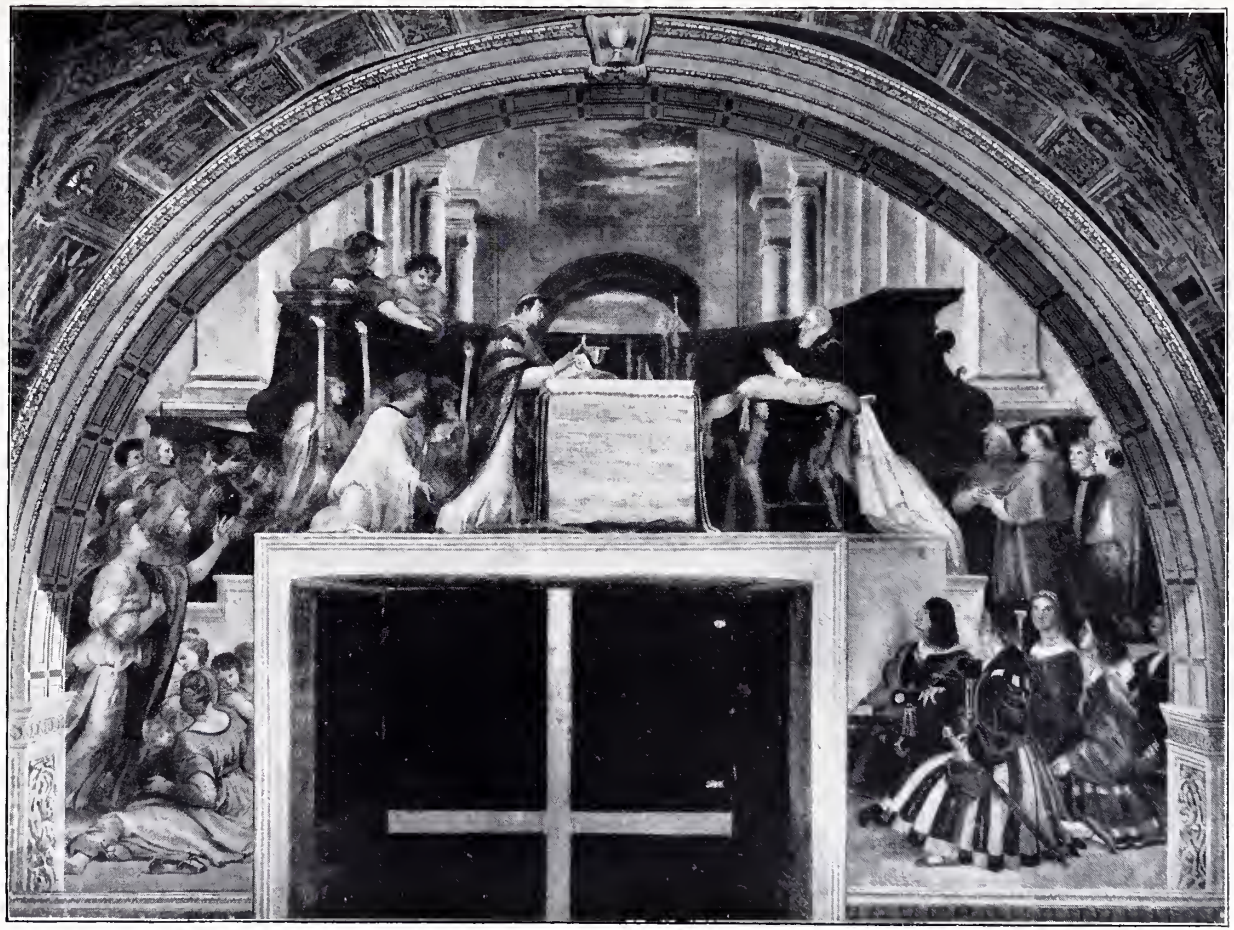
Fresque

Héliodore chassé du Temple
(Fragment: Le Pape Jules II)
1511–1514

*Rome, Vatican

Fresque

Héliodore chassé du Temple
(Fragment)
1511—1514



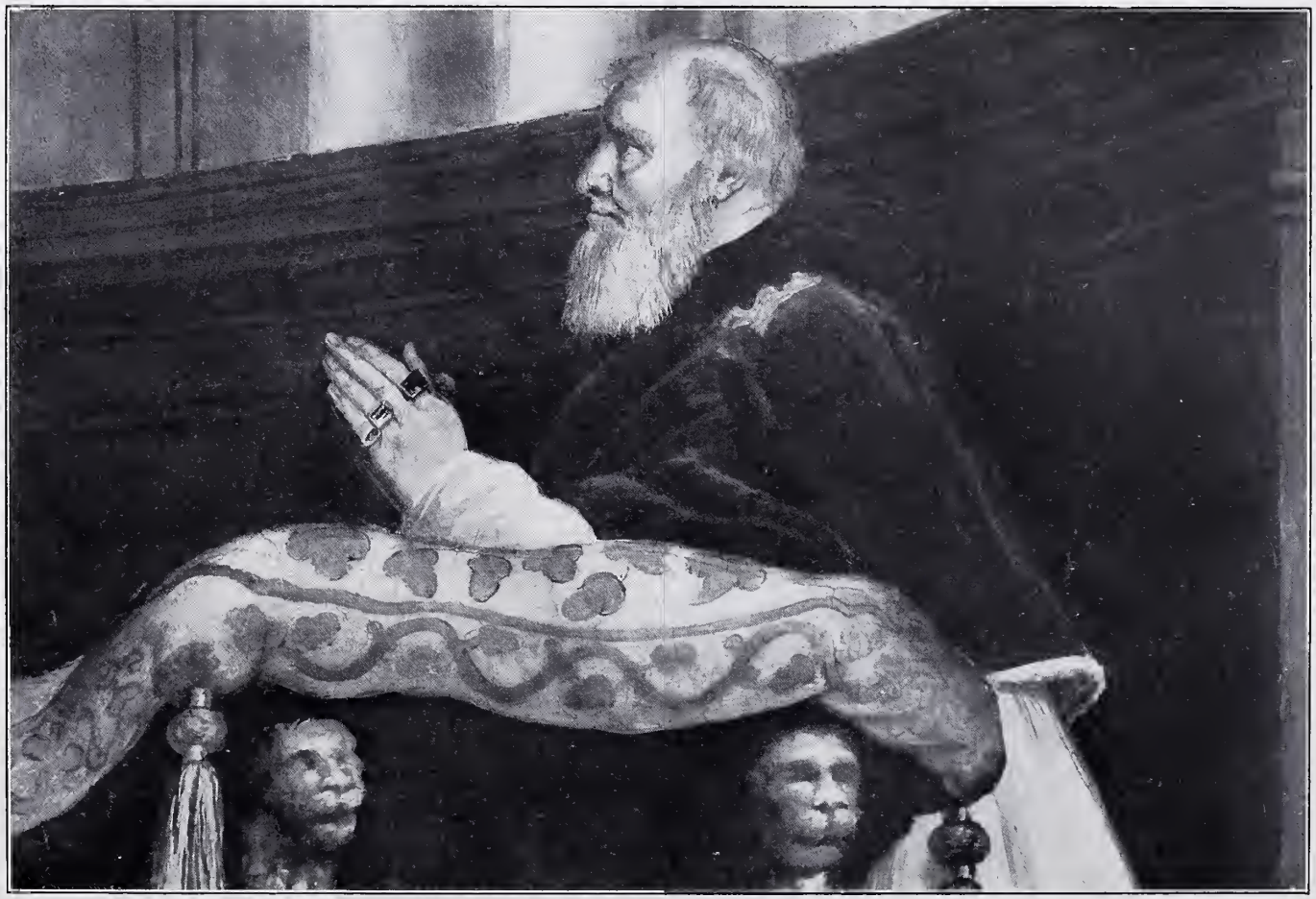
*Rome, Vatican

Fresque

La Messe de Bolsène

Stance d'Héliodore 1511—1514

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



*Rome, Vatican

Fresque

La Messe de Bolsène
(Fragment: Le Pape Jules II)
1511—1514

*Rome, Vatican

Fresque

La Messe de Bolsène
(Fragment du Groupe des Suisses)
1511—1514

*Rome, Vatican

Fresque

La Messe de Bolsène
(Fragment)
1511—1514

*Rome, Vatican

Fresque

La Délivrance de Saint Pierre
Stance d'Héliodore 1511—1514

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Vatican

Fresque

La Délivrance de Saint Pierre
(Fragment)
1511—1514

*Rome, Vatican

Fresque

La Délivrance de Saint Pierre
(Fragment)
1511—1514

* Rome, Vatican

Fresque

La Délivrance de Saint Pierre
(Fragment)
1511—1514

Rome, Vatican

Fresque

La Rencontre de Léon Ier et d'Attila
Stance d'Héliodore 1511—1514

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican

Fresque

La Rencontre de Léon Ier et d'Attila
(Fragment: Léon X et sa Suite)
1511—1514

* Rome, Vatican — Fresque

Vision de l'Apocalypse
Stance d'Héliodore 1512—1514

* Rome, Vatican — Fresque

Vision de l'Apocalypse
Stance d'Héliodore 1512—1514

*Rome, Vatican Fresque

Le Pape Sylvestre domptant un Dragon
Stance d'Héliodore 1512—1514

*Rome, Vatican Fresque

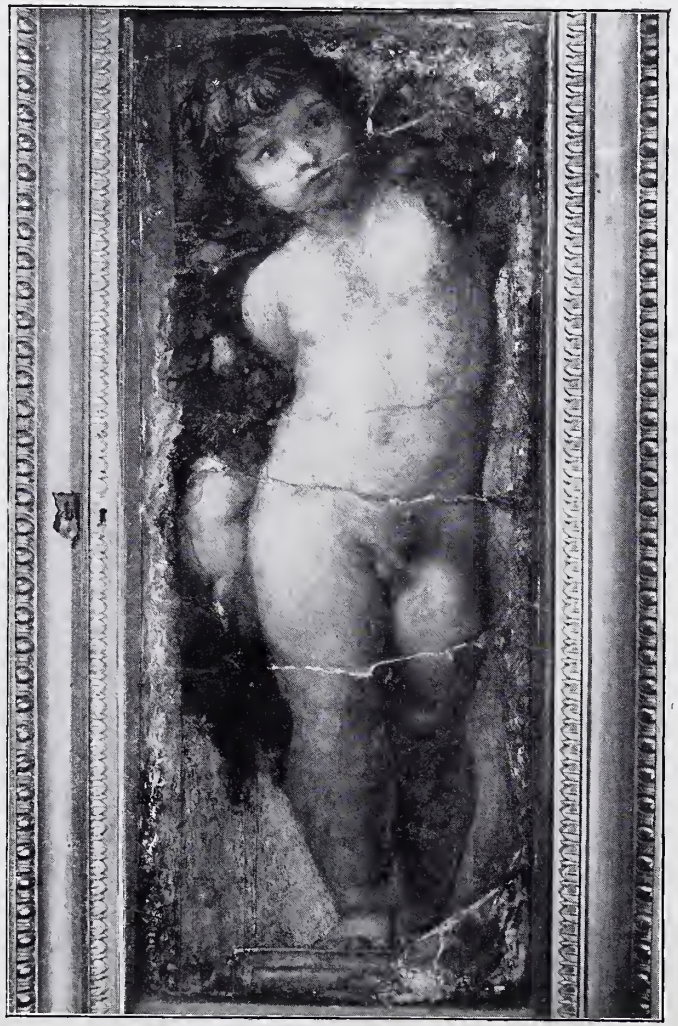
Le Pape Sylvestre recevant les Présents de Constantin
Stance d'Héliodore 1512—1514

*Rome, Vatican

Sur Toile, H. 3,20, L. 1,94

La Madone de Foligno
1511—1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



*Rome, Académie de San Luca — Fresque

Enfant

Vers 1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, San Agostino — Fresque

Le Prophète Isaïe

Vers 1512

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Londres, National Gallery

Sur Toile, H. 0,765, L. 0,405

La Madone et l'Enfant Jésus
(Madone Mackintosh)
Vers 1513—1514

*Madrid, Musée du Prado

Sur Toile, H. 2,12, L. 1,58

La Vierge au Poisson
Vers 1513

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Londres, National Gallery (Mr. J. C. Robinson) Sur Bois, Diamètre 0,65

La Vierge aux Candélabres

Vers 1514

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

* Florence, Palais Pitti

Sur Bois, H. 1,55, L. 1,23

Madonna dell' Impannata
Vers 1514

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Santa Maria della Pace (Chapelle Chigi)

Fresque

Les quatre Sibylles

1514

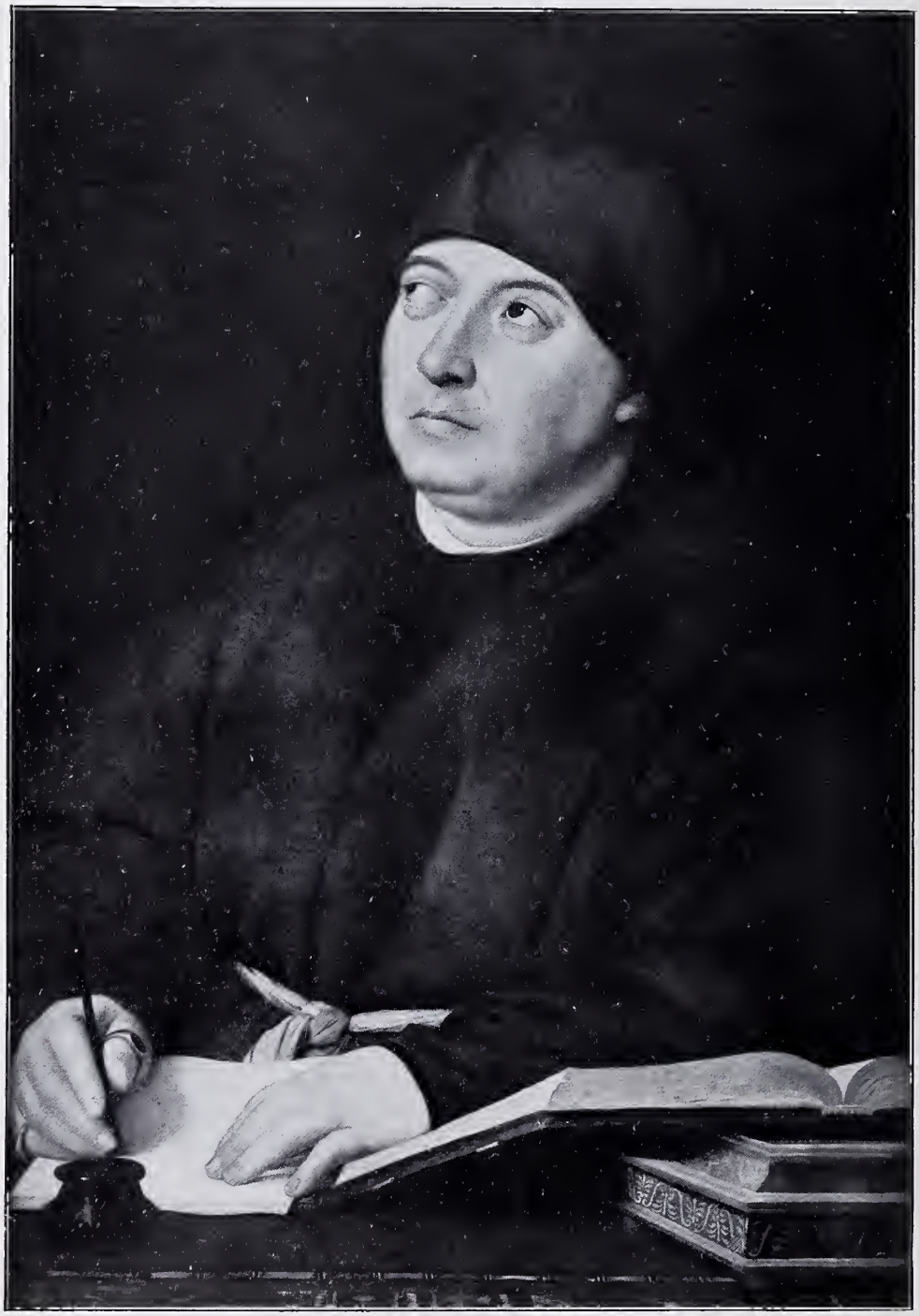
D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Santa Maria della Pace — Fresque

Les quatre Sibylles
(Fragment: La Sibylle de Cumes et la Sibylle persique)

*Rome, Santa Maria della Pace — Fresque

Les quatre Sibylles
(Fragment: La Delphique et l'Erythrée)



*Florence, Palais Pitti

Sur Bois, H. 0,98, L. 0,63

Portrait de Tommaso Inghirami

Vers 1514

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Boston, Collection de Mrs. Gardner

Portrait de Tommaso Inghirami

Vers 1514

*Rome, Villa Farnèse

Fresque

Le Triomphe de Galatée

1514

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Bologne, Pinacothèque

Sur Toile, H. 2,20, L. 1,36

Sainte Cécile

Vers 1514—1515

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

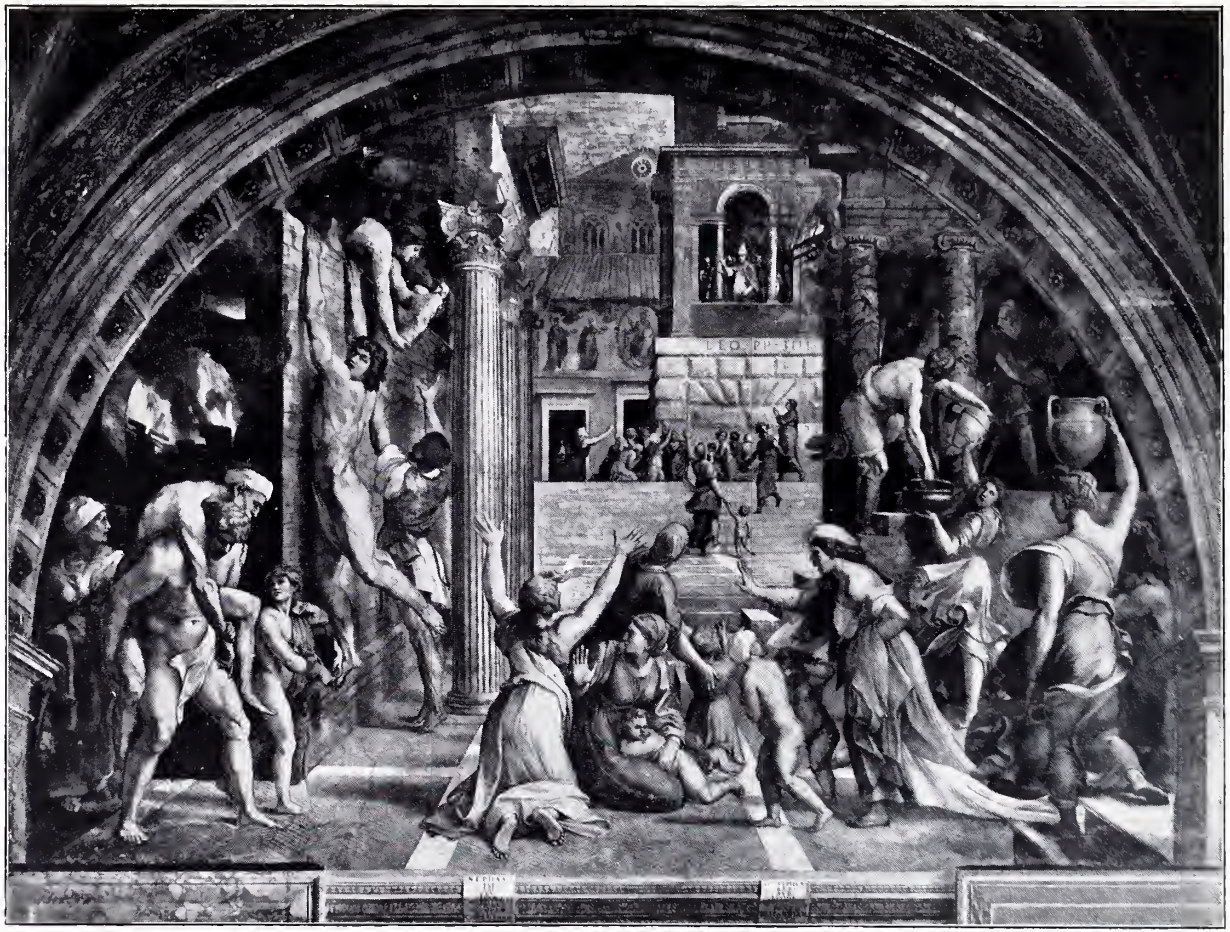
*Rome, Vatican

Fresque

La Bataille d'Ostie

Stanza dell' Incendio 1514—1517

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome




*Rome, Vatican

Fresque

L'Incendie du Borgo

Stanza dell' Incendio 1514—1517

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican

Fresque

L'Incendie du Borgo
(Fragment)
1514—1517

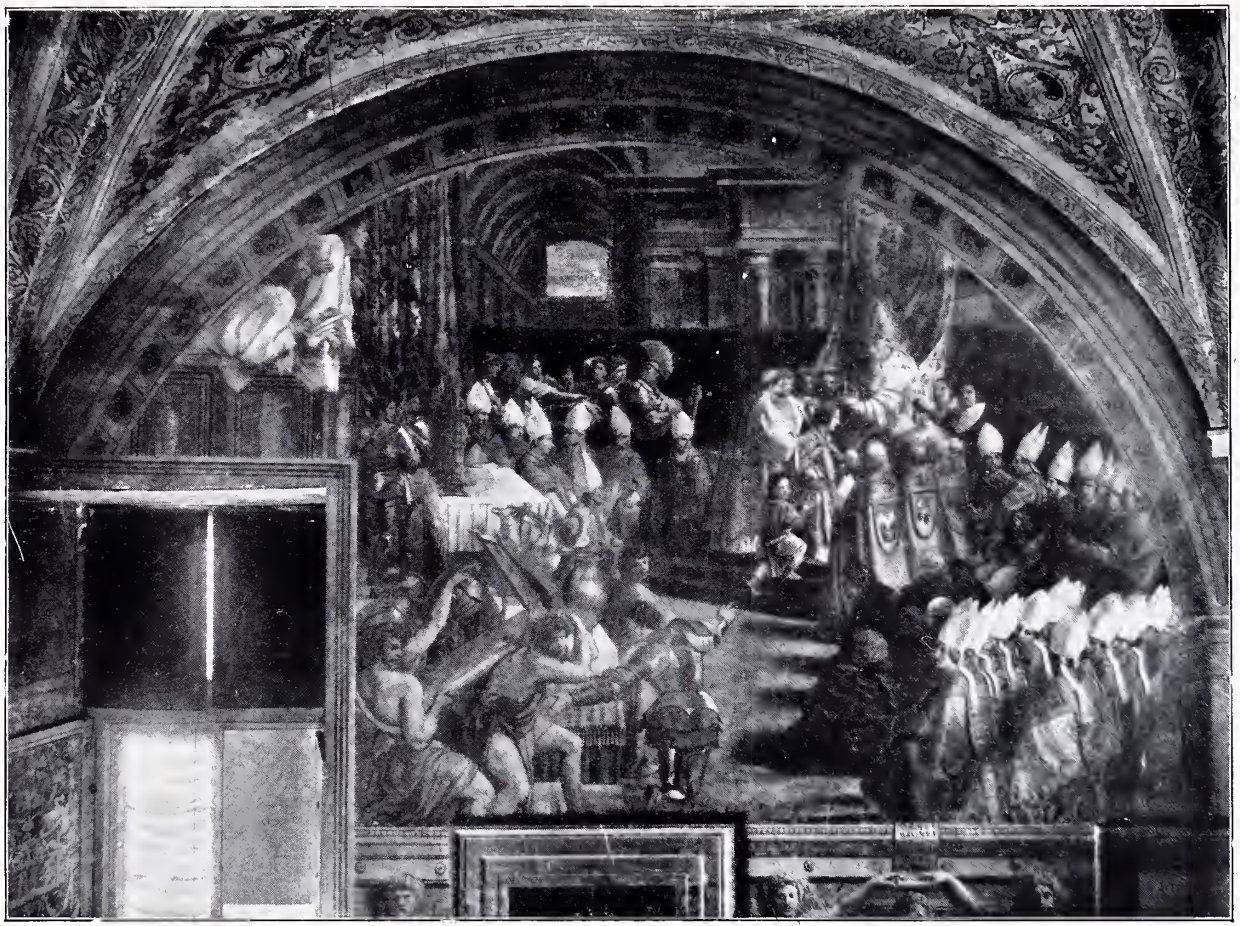
Rome, Vatican — Fresque

L'Incendie du Borgo
(Fragment)
1514—1517

*Rome, Vatican

Fresque

L'Incendie du Borgo
(Fragment)
1514—1517

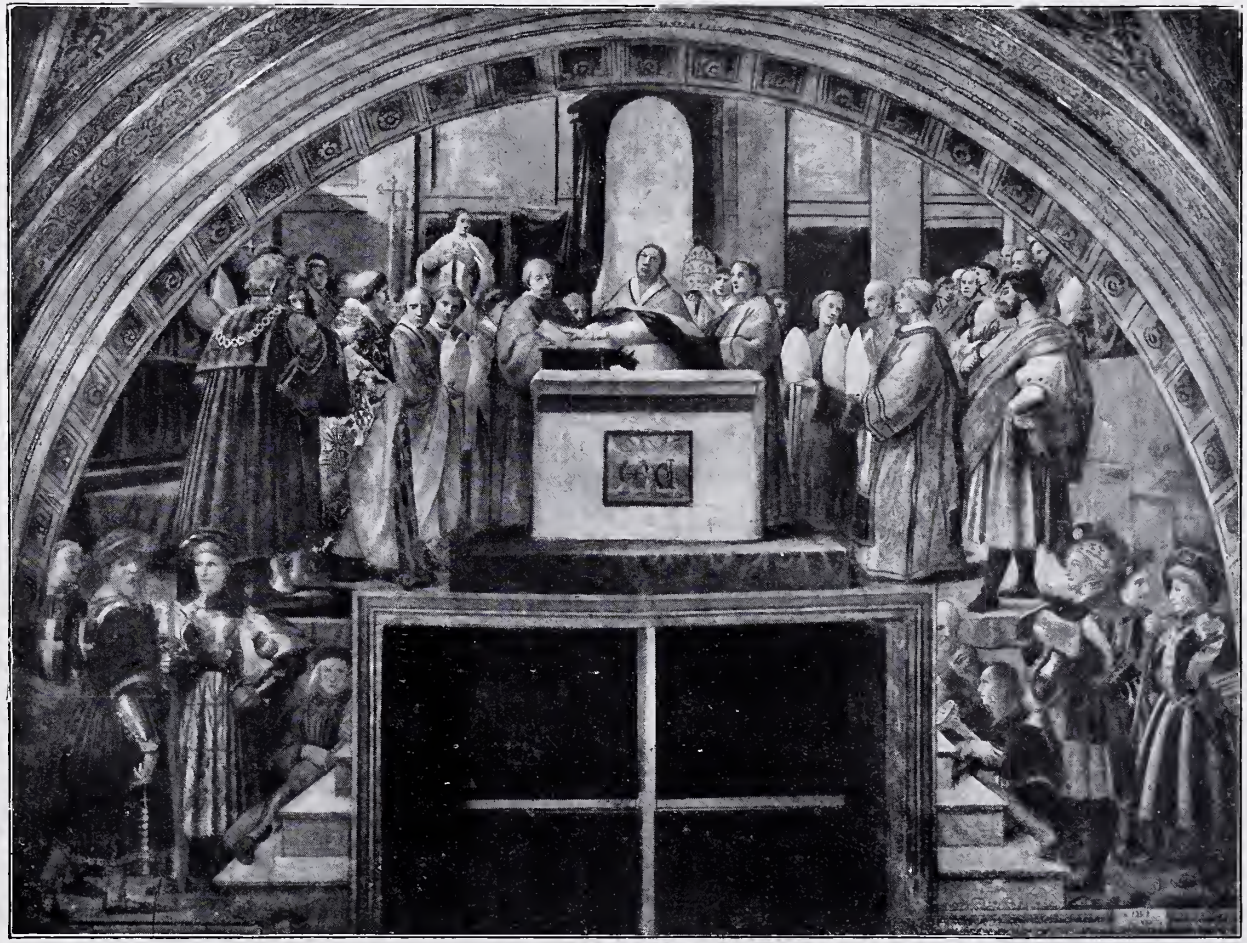


* Rome, Vatican

Fresque

Le Couronnement de Charlemagne
Stanza dell' Incendio 1514—1517

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



*Rome, Vatican

Fresque

La Justification de Léon III

Stanza dell' Incendio 1514—1517

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Munich, Ancienne Pinacothèque

Sur Bois, H. 0,61, L. 0,45

Bindo Altoviti
Vers 1515

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Berlin, Collection Huldschinsky

Sur Toile, H. 0,88, L. 0,66

Portrait de Giuliano de' Medici, Duc de Nemours

Vers 1515

*Paris, Louvre

Sur Toile, H. 0,82, L. 0,67

Portrait du Comte Balthazar Castiglione
1515—1516

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Florence, Palais Pitti

Sur Toile, H. 0,82, L. 0,60

La Dame au Voile
(La Donna velata)
Vers 1515

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Galerie Barberini

Sur Bois, H. 0,85, L. 0,60

La Fornarina

Vers 1516

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Cracovie, Galerie Czartoryski H. 0,72, L. 0,56

Portrait d'Inconnu

Vers 1516

*Florence, Palais Pitti

Sur Bois, Diamètre 0,71

La Vierge à la Chaise
(Madonna della Sedia)
Vers 1516 (?)

D'après une Photographie des Frères Alinari, Florence

*Munich, Ancienne Pinacothèque

Sur Bois, H. 0,68, L. 0,55

La Vierge della Tenda

Vers 1516

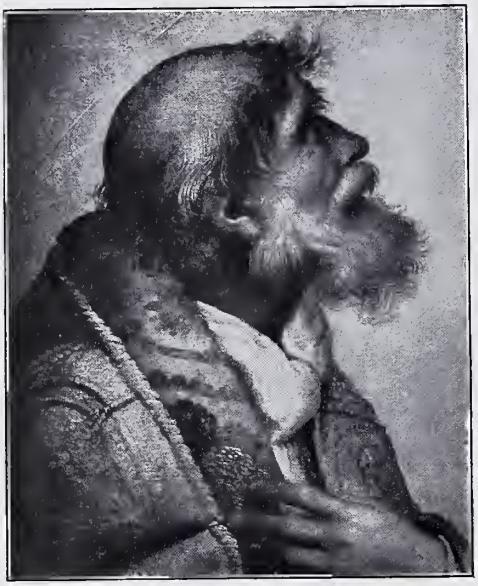
D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Dresde, Galerie Royale

Sur Toile, H. 2,65, L. 1,96

La Vierge de Saint Sixte

Vers 1516



Saint Sixte

Sainte Barbara

Groupe d'Anges

* Dresde, Galerie Royale

La Vierge de Saint Sixte
(Fragments)
Vers 1516

* Dresde, Galerie Royale

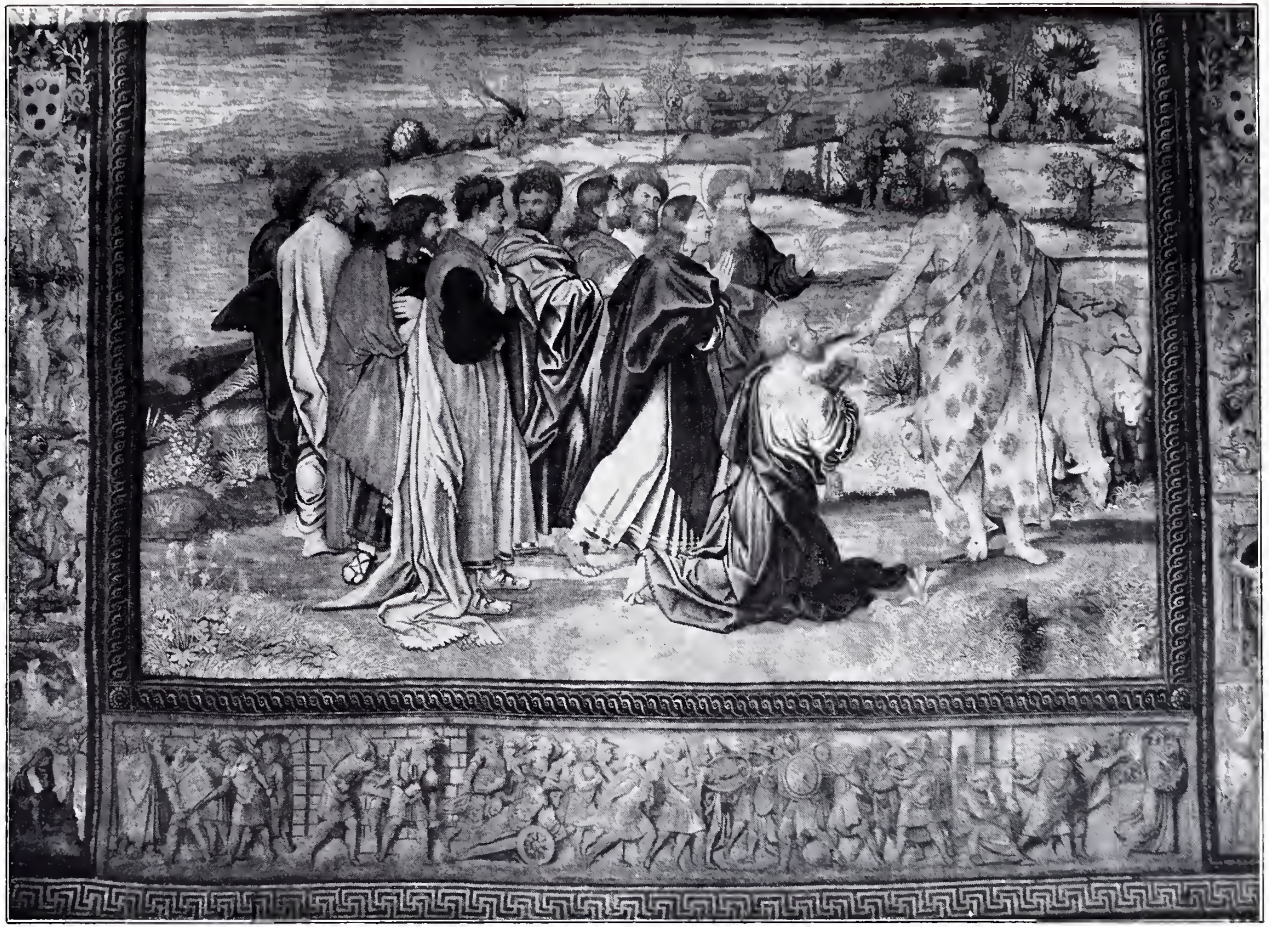
La Vierge de Saint Sixte
(Fragment)
Vers 1516

*Londres, Musée Victoria et Albert

Carton en Couleurs

La Vocation de Saint Pierre

1515—1516



* Rome, Vatican

Tapisserie

La Vocation de Saint Pierre
1517—1519

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Londres, Musée Victoria et Albert

Carton en Couleurs

La Guérison du Boiteux
1515—1516

*Rome, Vatican

Tapisserie

La Guérison du Boiteux

1517—1519

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Londres, Musée Victoria et Albert

Carton en Couleurs

La Mort d'Ananias
1515—1516

*Rome, Vatican

Tapisserie

La Mort d'Ananias

1517—1519

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Londres, Musée Victoria et Albert

Carton en Couleurs

La Pêche miraculeuse

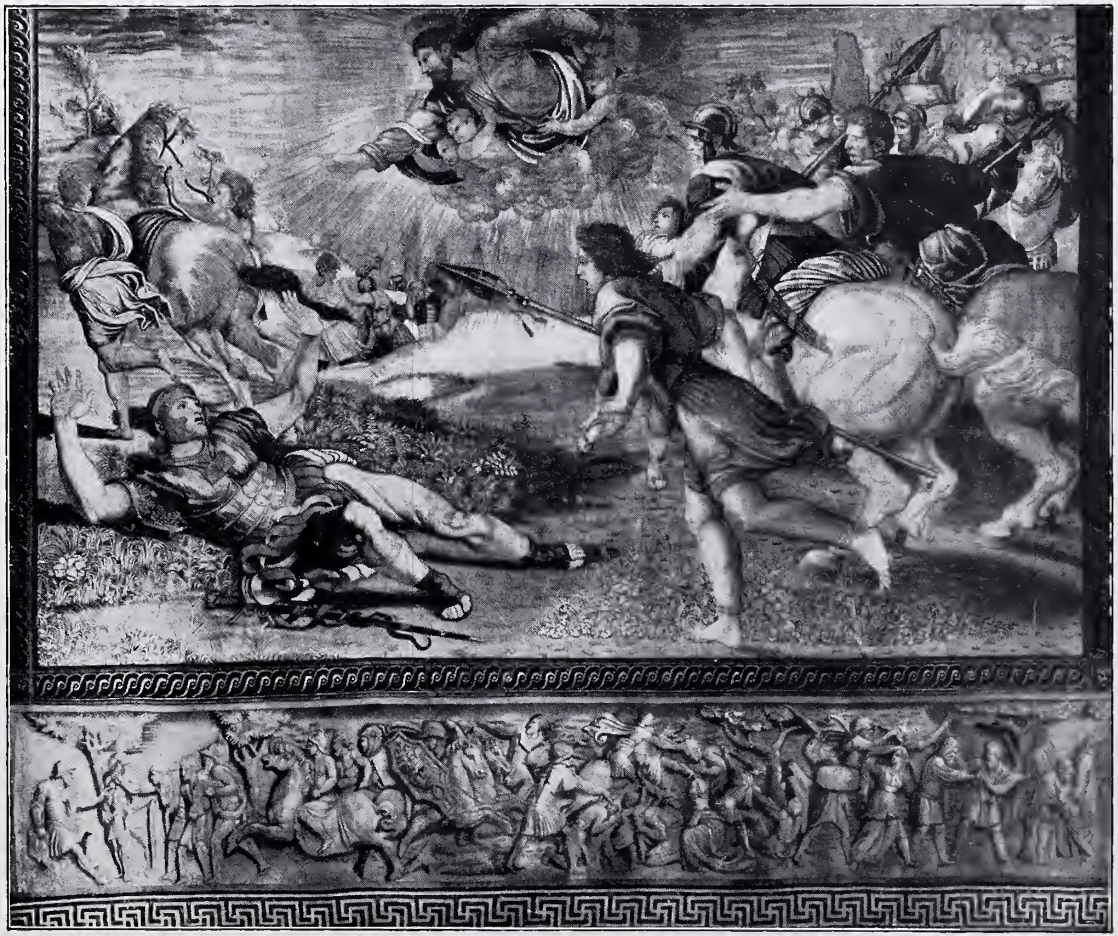
1515—1516

* Rome, Vatican

Tapisserie

La Pêche miraculeuse
1517—1519

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome



*Rome, Vatican

Tapisserie

La Conversion de Saint Paul
1515—1516

Londres, Musée Victoria et Albert

Carton en Couleurs

Elymas frappé de Cécité

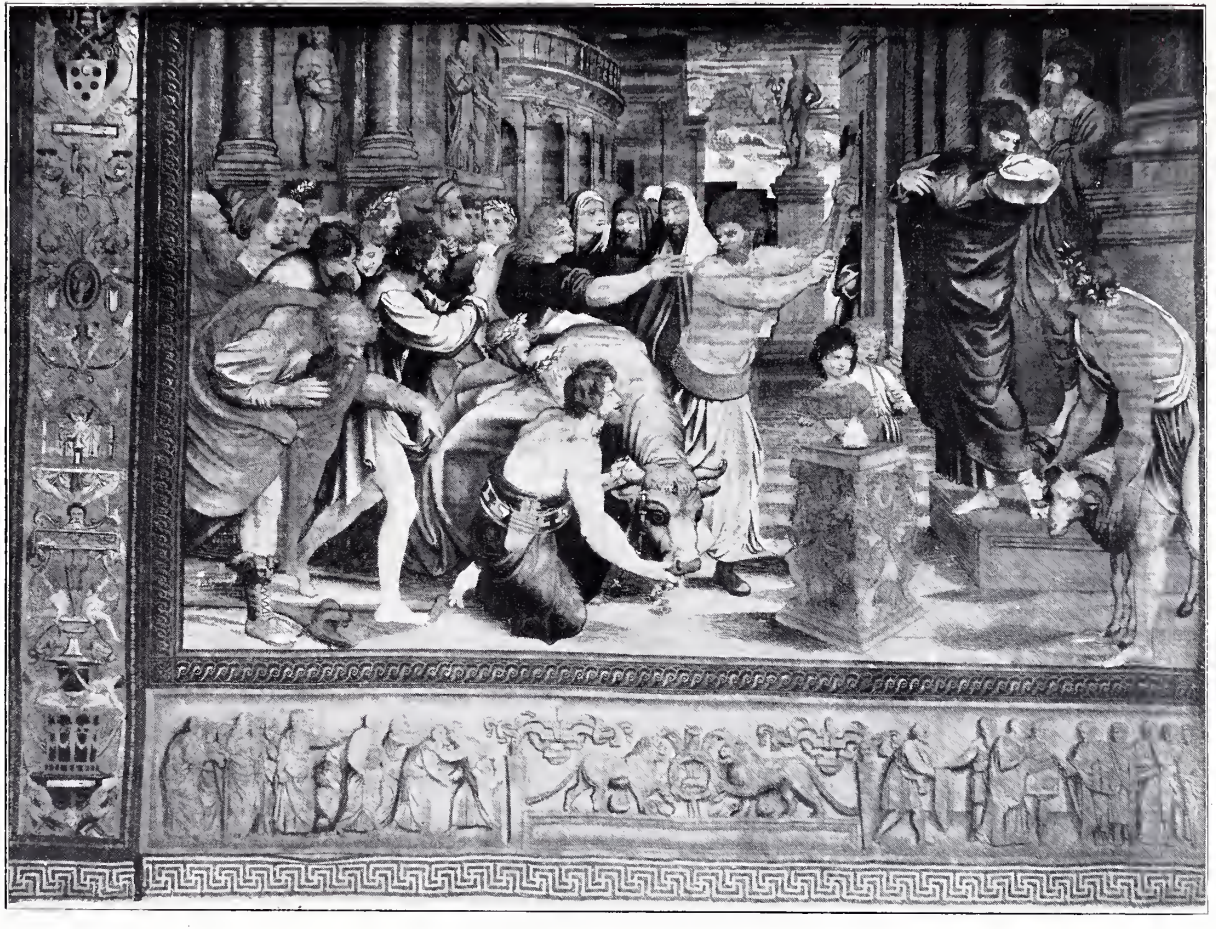
1515—1516

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Londres, Musée Victoria et Albert

Carton en Couleurs

Le Sacrifice de Lystra
1515—1516



*Rome, Vatican

Tapisserie

Le Sacrifice de Lystra
1517—1519

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Londres, Musée Victoria et Albert

Carton en Couleurs

La Prédication de Saint Paul à Athènes
1515—1516

*Rome, Vatican

Tapisserie

La Prédication de Saint Paul à Athènes
1517—1519

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Rome, Vatican — Tapisserie

Le Martyre de Saint Étienne

1517—1519

*Rome, Vatican — Tapisserie

Saint Paul en Prison

1517—1519

D'après des Photographies de D. Anderson, Rome

*Rome, Galerie Doria

Sur Toile, H. 0,76, L. 1,07

Portraits de Navagero et Beazzano

1516

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Rome, Santa Maria del Popolo — Mosaïque

Dieu le Père et les Constellations

(D'après une Esquisse de Raphaël)

1516

* Rome, Santa Maria del Popolo — Marbre

Jonas

(Exécuté par Lorenzo di Lodovico, dit le Lorenzetti)

*Madrid, Musée du Prado

Sur Toile, H. 3,06, L. 2,30

Le Portement de la Croix
(Lo Spasimo di Sicilia)
1517

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Florence, Palais Pitti

Sur Bois, H. 0,40, L. 0,30

La Vision d'Ezéchiel

Vers 1518

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

*Florence, Palais Pitti

Sur Bois, H. 1,55, L. 1,19

Le Pape Léon X et les Cardinaux Ludovico de Rossi et Giulio de' Medici

1517—1519

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Paris, Louvre

Sur Toile, H. 1,20, L. 0,95

Portrait de Jeanne d'Aragon

1518

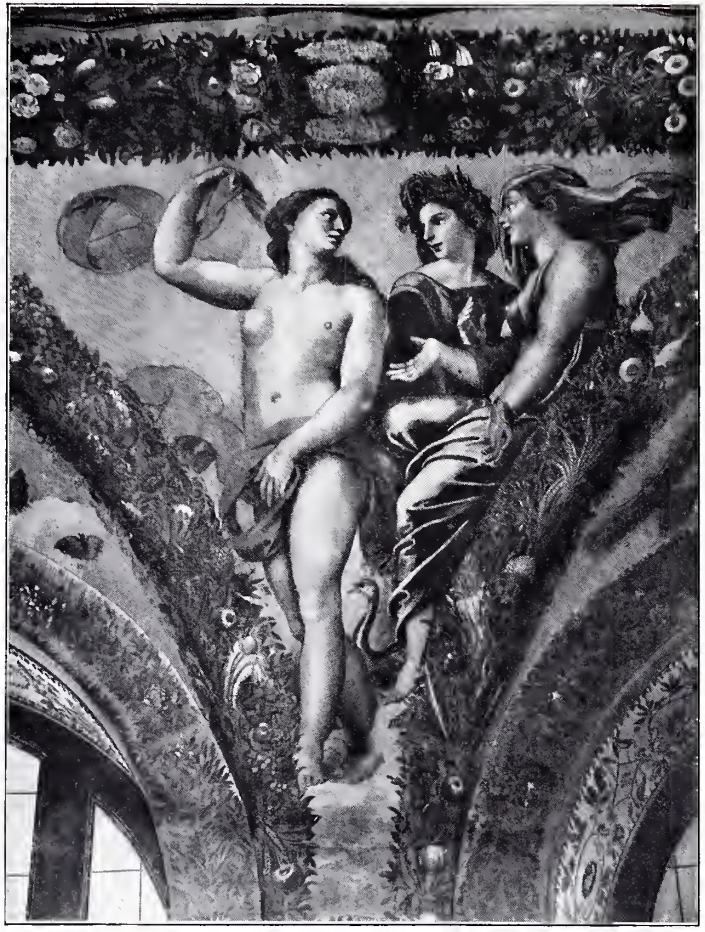
D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Rome, Villa Farnèse — Fresque

Vénus montre l'Humanité à l'Amour
1518 (?)

Rome, Villa Farnèse — Fresque

L'Amour montrant Psyché aux Grâces
1518 (?)



Rome, Villa Farnèse — Fresque

Vénus, Cérès et Junon
1518

Rome, Villa Farnèse — Fresque

Vénus montant vers l'Olympe
1518

Rome, Villa Farnèse — Fresque

Vénus implorant Jupiter
1518 (?)

Rome, Villa Farnèse — Fresque

Mercure descendant de l'Olympe
1518

Rome, Villa Farnèse — Fresque

Psyché montant au Palais de Vénus

1518

Rome, Villa Farnèse — Fresque

Psyché présente à Vénus le Flacon de Proserpine

1518

Rome, Villa Farnèse — Fresque

Jupiter embrassant l'Amour

1518

Rome, Villa Farnèse — Fresque

Mercure et Psyché montant vers l'Olympe

1518

Rome, Villa Farnèse

Plafond : Fresque

Psyché admise dans l'Olympe

1518

HISTOIRE DE L'AMOUR ET DE PSYCHÉ

Rome, Villa Farnèse

Plafond: Fresque

Les Noces de l'Amour et de Psyché

1518

* Paris, Louvre

Sur Toile, H. 2,07, L. 1,40

La « Grande Sainte Famille »
1518

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Paris, Louvre — Sur Toile, H. 2,68, L. 1,60

Saint Michel terrassant le Démon

1518

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

* Paris, Louvre

Sur Toile, H. 1,38, L. 1,22

Sainte Marguerite
Vers 1518

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

* Madrid, Musée du Prado

Sur Bois, H. 1,44, L. 1,15

La Sainte Famille
(Dite „La Perle")
Vers 1518

* Madrid, Musée du Prado

Sur Bois, H. 1,44, L. 1,10

La Sainte Famille sous le Chêne

Vers 1518

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Madrid, Musée du Prado

Sur Toile, H. 1,03, L. 0,84

La Vierge à la Rose

Vers 1518

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Paris, Louvre

Sur Bois, H. 0,38, L. 0,32

La «Petite Sainte Famille»
Vers 1518

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie, Dornach (Alsace)

*Naples, Museo Nazionale

Sur Bois, H. 1,39, L. 1,095

La Madone de l'Amour divin

1518

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Madrid, Musée du Prado

Sur Toile, H. 2,00, L. 1,45

La Visitation

Vers 1519

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Florence, Offices

Sur Toile, H. 1,63, L. 1,46

Saint Jean Baptiste

1518—1520

Dieu séparant la Lumière et les Ténèbres

Dieu séparant la Terre et l'Eau

D'après des Photographies de D. Anderson, Rome

La Création du Soleil et de la Lune

La Création des Animaux

La Création de la Femme

Le premier Péché

Adam et Ève chassés du Paradis

Les Travaux d'Adam et d'Ève

La Construction de l'Arche

Le Déluge

La Sortie de l'Arche

Le Sacrifice de Noé

Abraham et Melchisédech

La Promesse de Dieu à Abraham

Abraham et les Anges

La Fuite de Loth

Dieu apparaît à Isaac

Isaac et Rébecca épiés par Abimélech

Isaac bénissant Jacob

Isaac et Esaü

L'Echelle de Jacob

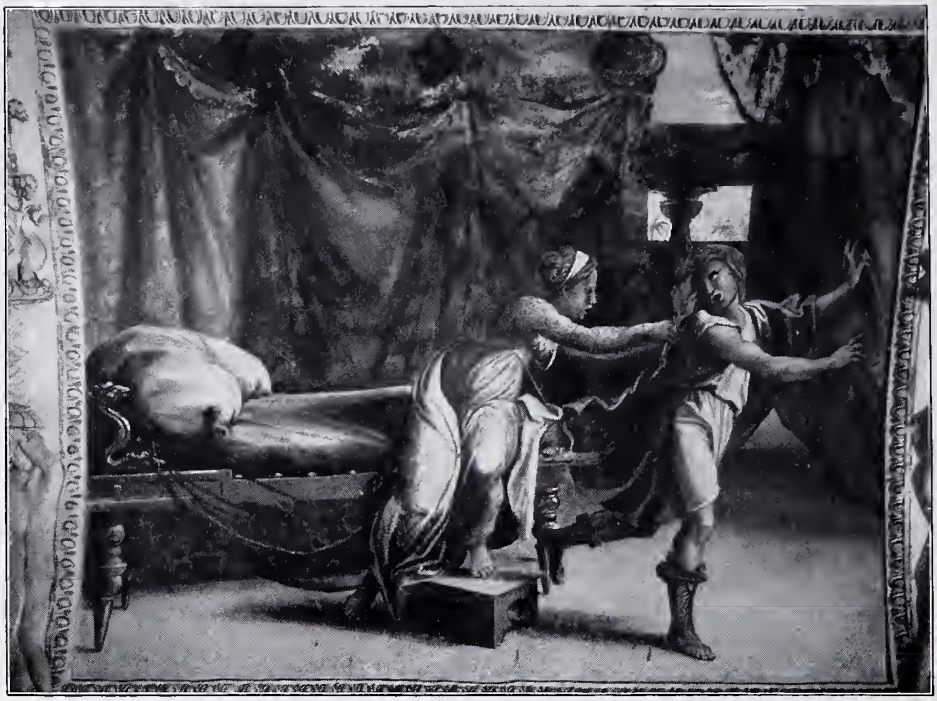
Jacob et Rachel

Jacob demandant la Main de Rachel

La Fuite de Jacob

Le Songe de Joseph

Joseph vendu par ses Frères



Joseph et la Femme de Putiphar

Le Songe de Pharaon

Moïse sauvé des Eaux

Le Buisson ardent

Le Passage de la Mer Rouge

Moïse faisant jaillir l'Eau du Rocher

Moïse recevant les Tables de la Loi

Le Veau d'Or

La Colonne de Fumée

Moïse rapportant les Tables de la Loi

Le Passage du Jourdain

La Chute de Jéricho

Josué arrêtant le Soleil

Le Partage du Pays

David sacré par Samuel

David et Goliath

Le Triomphe de David

David et Bethsabée

Le Sacre de Salomon

Le Jugement de Salomon

La Reine de Saba

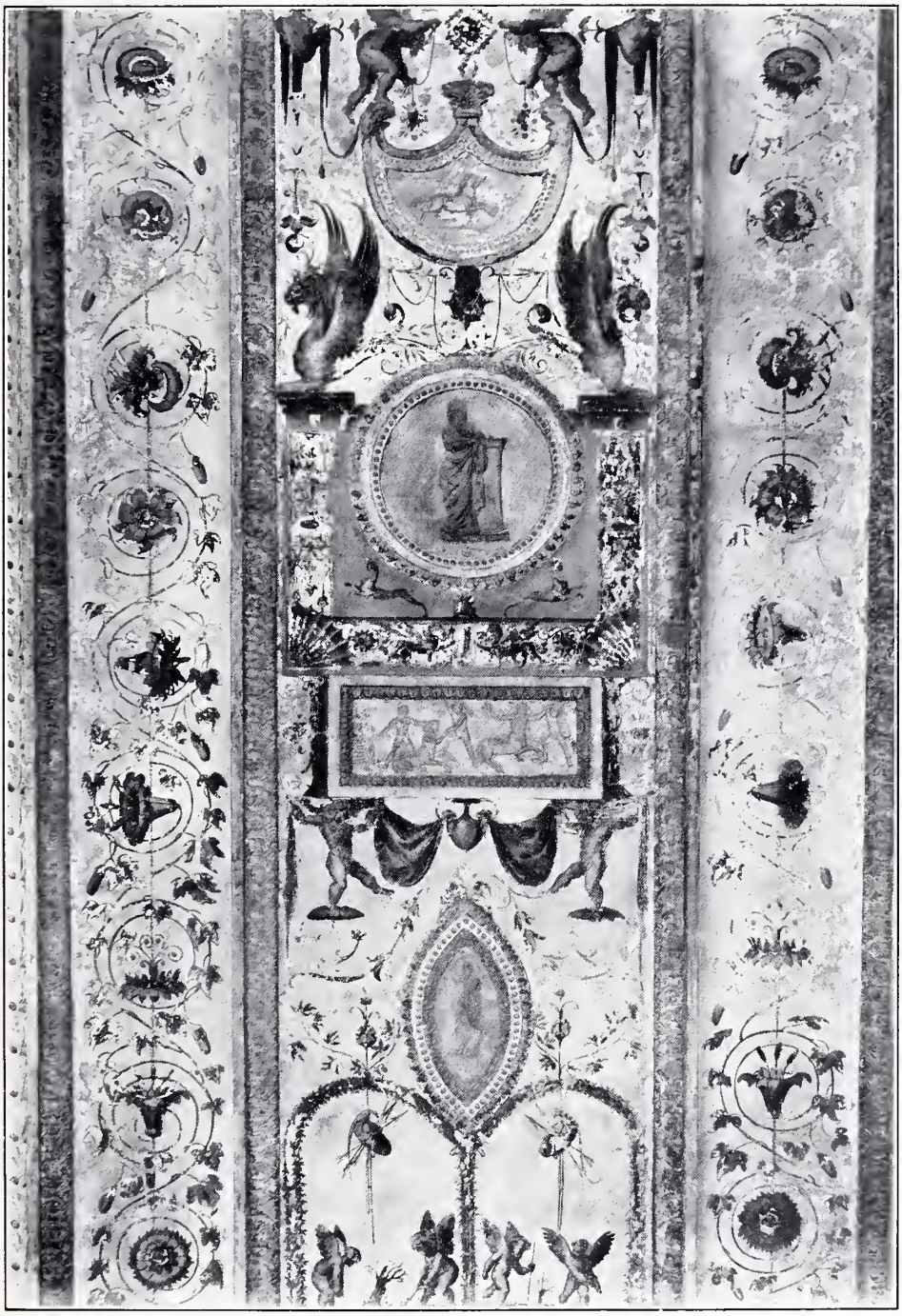
La Construction du Temple

L'Adoration des Bergers

L'Adoration des Mages

Le Baptême du Christ

La Cène



* Rome, Vatican

Fresque

Specimen de Décoration «grotesque»

*Rome, Vatican

Sur Bois, H. 4,05, L. 2,78

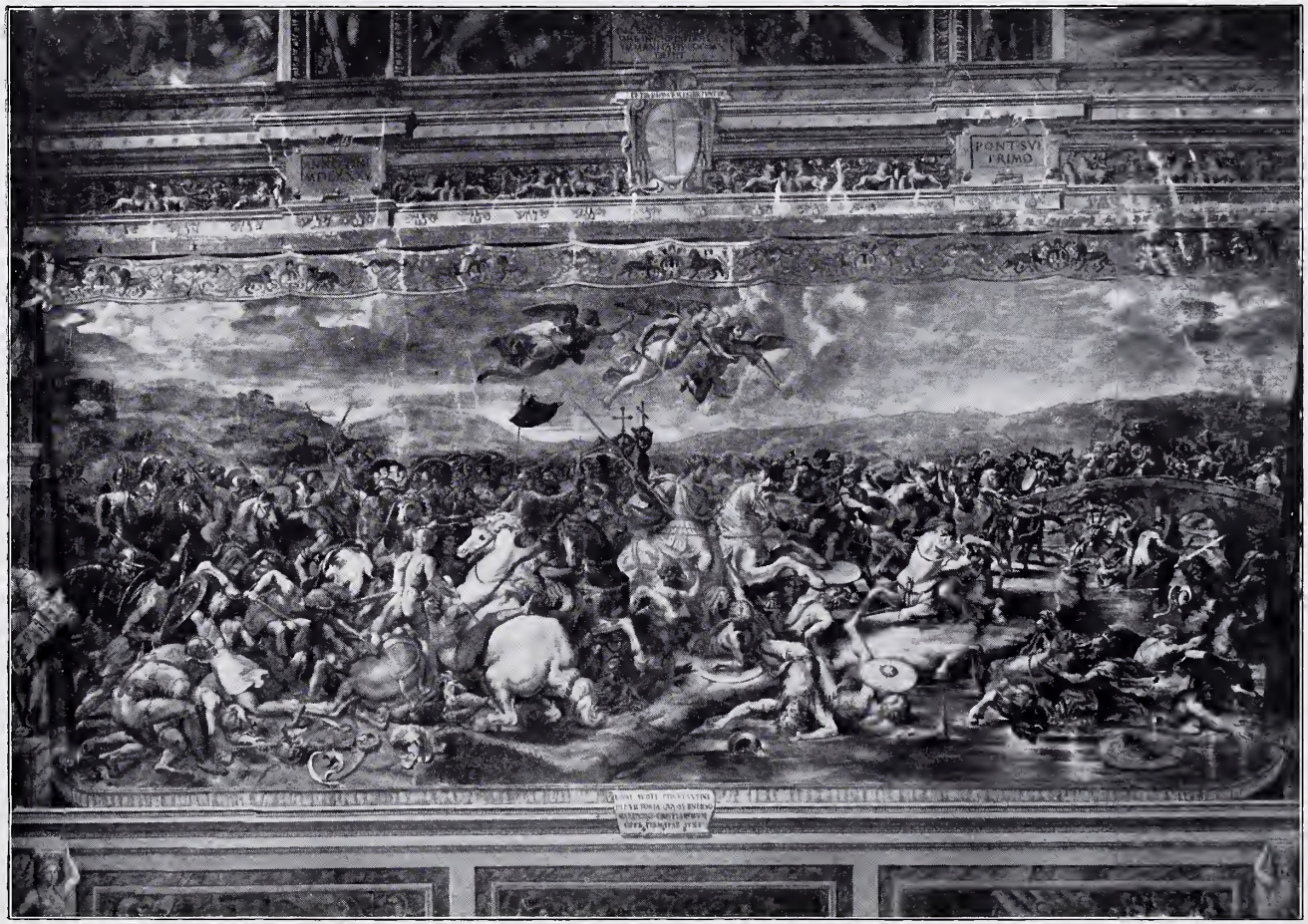
La Transfiguration

1517 (?) —1520

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

* Rome, Vatican

La Transfiguration
(Fragment)
1517 (?) — 1520




*Rome, Vatican

Fresque

La Bataille de Constantin contre Maxence
Sala di Costantino 1520—1524

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

# SUPPLÉMENT

## ŒUVRES DOUTEUSES OU ATTRIBUÉES À TORT À RAPHAËL

*Città di Castello, Galerie Municipale

Saint Nicolas
(Copie de l'Original détruit)

* Pérouse, Pinacothèque

Sur Bois, H. 0,53, L. 0,41

La Vierge avec l'Enfant Jésus

Environ 1502

*Lucca, Collection du Comte Spada — Sur Bois, H. 0,285, L. 0,227

La Vierge à l'Œillet

Vers 1506

*Florence, Collection Adolphe Gottschewski — Sur Toile, H. 0,305, L. 0,233

La Vierge à l'Œillet

Vers 1506

*Naples, Museo Nazionale — Sur Bois, H. 1,39, L. 0,91

Portrait du Cardinal Alessandro Farnèse

Vers 1512

*Florence, Palais Pitti

Sur Toile, H. 0,86, L. 0,66

Portrait du Cardinal Bibbiena

Vers 1516

* Vienne, Musée Royal — Sur Cuivre, H. 0,145, L. 0,105

Portrait du Duc Guidobaldo d'Urbino

(Copie ancienne d'après une Peinture perdue)

*Florence, Offices et Palais Pitti — Sur Bois, H. 1,40, L. 1,16

Portrait de Laurent de Médicis, Duc d'Urbino

1518

*Londres, Bridgewater House H. 0,88, L. 0,62

La Madone del Passeggio
1516—1518

*Paris, Louvre Sur Bois, H. 1,21, L. 0,91

La Madone de Lorette
Copie d'un Tableau détruit
Vers 1512

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Florence, Offices — Sur Bois, H. 0,63, L. 0,48

Portrait de Femme

D'après une Photographie de Giacomo Brogi, Florence

* Hanovre, Musée Kestner — Sur Bois, H. 0,75, L. 0,52

Portrait de Femme

D'après une Photographie de F. Bruckmann et Frères, Munich

*Paris, Louvre — Sur Bois, H. 0,59, B. 0,44

Portrait de jeune Homme

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

*Pétersbourg, Ermitage — Sur Toile, H. 0,61, L. 0,51

Portrait de Vieillard

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

* Parme, Galerie

Sur Bois, H. 1,24, L. 0,98

Le Christ dans la Gloire

D'après une Photographie de D. Anderson, Rome

*Londres, Collection du Comte de Northbrook

La Vierge avec l'Enfant Jésus

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Paris, Louvre — Sur Toile, H. 1,35, L. 1,42

Saint Jean Baptiste dans le Désert

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

Paris, Collection du Baron Alphonse de Rothschild — Sur Bois

Le Violoniste

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

* Paris, Louvre — Sur Toile, H. 0,99, L. 0,83

Portraits de deux Hommes

D'après une Photographie de Braun, Clément & Cie., Dornach (Alsace)

* Pétersbourg, Ermitage

Sur Toile

Le Christ en Croix

(A ses Côtés sa Mère et Sainte Madeleine, dans les Panneaux Saint Jérôme et Saint Jean)

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

* Munich, Pinacothèque — Sur Bois, H. 0,30, L. 0,40

Le Baptême du Christ

* Munich, Pinacothèque — Sur Bois, H. 0,30, L. 0,40

La Résurrection

D'après une Photographie de Franz Hanfstaengl, Munich

*Paris, Louvre

Sur Bois, H. 0,39, L. 0,29

Apollon et Marsyas

# NOTES EXPLICATIVES
ET
# TABLES DES MATIÈRES

Motif de décoration — Palais Ducal d'Urbin

# NOTES EXPLICATIVES

(Les astérisques placés à côté du nom de la ville ou du musée qui possède le tableau se rapportent aux notes qui suivent.)

P. 2 (en haut). La signification de ce tableau « Le Songe du Chevalier » n'a encore trouvé aucune explication satisfaisante. D'après SPRINGER (*Raphaël et Michel Ange*, I p. 210) cette conception a été « certainement inspirée au peintre par un humaniste ». Peut-être RAPHAËL a-t-il voulu rappeler Minerve et Vénus sous les traits des deux femmes. Le jeune homme aurait à choisir entre elles la déesse qui le guidât dans la carrière qu'il va parcourir. Un dessin où sont esquissés les deux mêmes personnages se trouve, comme le tableau, à la National Gallery, de Londres.

P. 2 (en bas). Une gemme antique a probablement servi de modèle à RAPHAËL dans le tableau des « Trois Grâces ».

P. 3. Comme ces deux tableaux ont sujet analogue et dimensions égales, on a cru qu'ils étaient destinés à se faire pendant. Ils auraient été commandés au peintre par le duc GUIDOBALDO D'URBIN. Mais, outre que cette hypothèse n'est pas vérifiée, on peut en douter d'autant plus que les deux œuvres sont d'une facture différente. SPRINGER (*op. cit.*, I p. 116) aussi bien que MORELLI (*op. cit.*, III p. 238) sont d'avis que le Saint Michel est antérieur de plusieurs années au Saint Georges. MORELLI assigne au premier l'année 1499 ou 1500. Le Saint Michel a passé de la Collection Mazarin au Musée du Louvre ; le Saint Georges y faisait déjà partie de la Collection François Ier.

P. 4. Comme le prouvent des documents originaux, cités par CROWE et CAVALCASELLE (*Raphaël*, Tome I) ce tableau a d'abord appartenu à ALFANO DI DIAMANTE, oncle de DOMENICO DI PARIS ALFANI, ami de RAPHAËL ; de là, il passa dans la famille du comte STAFFA, à Pérouse. A la mort de celui-ci, il devint par héritage la propriété d'une branche collatérale, celle des comtes CONESTABILE DELLA STAFFA. L'empereur ALEXANDRE II de Russie le leur acheta en 1870, pour 310000 francs, afin d'en faire cadeau à sa femme MARIA-ALEXANDROWNA, qui le plaça au Palais d'Hiver. Après la mort de l'impératrice, en 1880, une disposition testamentaire le fit entrer au Musée de l'Ermitage.

P. 5. Le tableau a d'abord été peint sur bois, ou plus exactement sur une tablette, dont le cadre sculpté faisait partie intégrale. Cependant, comme une fente formée à la partie supérieure menaçait d'endommager la peinture, on a opéré à Pétersbourg la transposition sur toile.

P. 6. Désigné sous le nom de « Madonna della Casa Diotalevi » en souvenir du premier possesseur, le Marquis DIOTALEVI, à Rimini. MORELLI (*op. cit.*, III p. 257) assigne à cette œuvre une date un peu postérieure, « très proche de celle où fut peinte la Madone de la Casa Tempi » (V. p. 24).

P. 7. Connu sous le nom de « Madone de la Collection Solly », dont ce tableau faisait partie, quand elle fut acquise en 1821 par le Musée de Berlin.

P. 8. LERMOLIEFF-MORELLI (*Etudes Critiques*, III p. 242) attribue ce portrait à la jeunesse de RAPHAËL. W. VON SEIDLITZ (*Répertoire des Trésors de l'Art*, XIII p. 115) se range à

son avis. D'après MORELLI, il aurait été acheté à RAPHAËL par la Galerie Borghèse en même temps que le « Songe du Chevalier » et les « Trois Grâces » ; il y est resté, tandis que les deux autres œuvres ont été vendues à l'étranger.

P. 9 (à droite). Le Saint Sébastien de Bergame a été, pour la première fois, regardé par LERMOLIEFF-MORELLI, dans ses *Etudes critiques sur la Peinture italienne* (III p. 244, Leipzig 1893) comme une œuvre de la jeunesse de RAPHAËL. Le *Cicerone* l'attribuerait plutôt, sur l'autorité de MÜNDLER, à GIOVANNI DI PIETRO, surnommé le Spagna ; SPRINGER, C. VON LÜTZOW et BERENSON ont donné raison à MORELLI.

P. 10. Peint pour une chapelle de San Domenico à Città di Castello, qui appartenait à la famille GAVARI. Il fut vendu postérieurement à 1693; et, après diverses péripéties, nous le retrouvons en Angleterre, où Lord DUDLEY en fit l'acquisition. C'est de lui que le tient Mr. MOND, ou plutôt sa veuve, à Londres.

P. 13 et 14. Peint pour la Chapelle de la famille ODDI à San Francisco (Pérouse). En Avril 1797 l'œuvre fut transportée à Paris par les Français et, là, passa du bois sur la toile. Les peintures de la page 14, qu'il faut se représenter bout à bout, ornaient la *Predelle* (marchepied d'autel) du tableau principal (p. 13). Elles en ont été séparées et figurent isolément dans la Pinacothèque du Vatican.

P. 15. Le tableau connu sous le nom de « Lo Sposalizio » a été peint pour l'Eglise San Francisco, à Città di Castello, dans laquelle il demeura jusqu'au 18 Juin 1798. Ce jour-là, les autorités de la ville durent le livrer au général GIUSEPPE LECCHI, qui commandait la brigade française en garnison dans la ville. LECCHI le vendit en 1801 à GIACOMO SANNAZARO, de Milan ; et c'est l'hôpital de cette ville qui en hérita, en 1804. Sur l'ordre du vice-roi, le 8 Mars 1806, il fut acheté pour l'Etat et payé 5300 francs. Sur l'architrave du temple, au fond, on lit, au-dessus de l'arcade médiane de la colonnade, RAPHAEL VRBINAS ; et, dans les angles de deux arcades, au-dessous du nom du peintre, le millésime MDIIII.

P. 18, 19, 20. En haut, Dieu le Père entre deux anges en adoration. En bas, à gauche de la Madone portant l'enfant, devant qui le petit Saint Jean se tient dans une attitude pleine de vénération, on voit Sainte Catherine et Saint Pierre ; à droite Sainte Dorothée et Saint Paul. Le tableau était accompagné d'une *Predelle* en cinq compartiments qui encadraient les cinq scènes suivantes : Le Christ sur le Mont des Oliviers; le Christ portant la Croix; la Lamentation sur le cadavre du Christ et deux personnages: Saint François et Saint Antoine. Ces cinq dépendances du tableau sont maintenant dispersées. Le Mont des Oliviers se trouve chez la baronne BURDETT-COUTTS ; le Christ portant sa Croix (reproduit p. 19) est chez Lord WINDSOR; la Lamentation, chez Mrs. GARDNER à Boston (p. 20); les deux Saints (p. 20) dans la Galerie du Collège de Dulwich.

En 1677, les religieuses de Sant' Antonio obtinrent l'autorisation d'aliéner cette peinture « pour payer leurs dettes et parce que la surface s'écaillait en certains points » ; elles en retirèrent 2000 scudi (environ 12000 francs) en la vendant à ANTONIO BIGAZZINI, de Pérouse, qui la revendit bientôt à la famille COLONNA, à Rome, d'où le nom de « Raphaël Colonna », sous lequel on la désigna depuis. Des Colonna, elle passa, en 1802, à FRANÇOIS Ier, roi des Deux-Siciles, qui l'installa dans son château de Naples. Après la chute des Bourbons, elle sortit d'Italie et subit mille péripéties, figurant même un moment dans la National Gallery de Londres. En 1896, elle entra en la possession de Mr. CHARLES SEDELMEYER, à Paris (cf. *Les Trois cents Tableaux des vieux maîtres appartenant à la Galerie Sedelmeyer,* Paris 1896, p. 94 à 99). Mr. PIERPONT MORGAN en a fait l'acquisition en 1901.

P. 21. Connu sous le nom de « Madonna del Duca di Terranuova », parce que le tableau s'est trouvé longtemps en la possession de cette famille, établie à Gênes, puis à Naples. C'est dans cette ville qu'il fut vendu, en 1854, au Musée de Berlin.

P. 22. D'après GOTTI (*Le Gallerie e i Musei di Firenze,* p. 181) ce tableau a appartenu au peintre CARLO DOLCE. Le grand-duc FERDINAND III de Toscane l'acheta pour 300 sequins (3306 francs); il l'aimait tellement qu'il ne voulait jamais s'en séparer, même en

voyage. C'est pour cette raison qu'on a donné à la peinture le nom de « Madonna del Granduca » ou le nom plus pittoresque de « Madonna del Viaggio » (Madone de Voyage). D'après une autre version, peu vraisemblable, une pauvre femme aurait, à la fin du XVIIIe siècle, vendu le tableau pour 60 livres à un libraire, à qui PUCCINI, conservateur de la Galerie du Grand-Duc, l'aurait acheté pour 571 thalers et 5 livres (2102 francs).

P. 23. La « Petite Madone » de Panshanger, ainsi désignée pour la distinguer d'une autre Madone qui se trouve également en ce lieu (p. 45), fut achetée à Florence par Lord COWPER.

P. 24. Acheté par le roi LOUIS Ier de Bavière en 1829 pour 16000 scudi (environ 100000 francs). Ce tableau a gardé le nom de la Casa Tempi, à Florence, où il se trouvait encore en 1677.

P. 25. Peint pour le comte GUIDOBALDO D'URBIN, qui le commanda en 1506 au peintre, pendant une visite que fit celui-ci à sa ville natale. Le tableau fut donné comme présent au roi d'Angleterre HENRI VII, pour le remercier de ce qu'il avait nommé le duc chevalier de l'ordre de la Jarretière. C'est pour cette raison que Saint Georges, patron de l'ordre, porte sur le tableau, au-dessous du genou, le ruban bleu avec le premier mot de la devise sacramentelle HONY en lettres d'or. L'inscription qu'on lit sur le harnais du cheval RAPHELLOV a été ajoutée postérieurement. Comme le comte CASTIGLIONE, chargé de transporter le tableau en Angleterre, a quitté URBIN le 10 Juillet 1506, l'achèvement de l'œuvre est naturellement antérieur à cette date. Ultérieurement à 1617, le comte de PEMBROKE en fit l'acquisition ; puis, en 1639, le tableau passa au roi CHARLES Ier. En 1649, il fut vendu aux enchères avec toute la collection du roi, mais n'atteignit que le prix de 150 £ (3750 francs). Plus tard, on le vit figurer dans des collections françaises, dont celle du baron de CROZAT, qui fut transportée, en 1771, à Saint-Pétersbourg, pour y être vendue.

P. 26. La « Madonna Ansidei » fut achetée en 1674, après être restée jusqu'alors dans son lieu d'origine, par GAVIN HAMILTON, pour le compte de Lord ROBERT SPENCER, qui la donna plus tard à son frère, le duc de MARLBOROUGH. De la galerie de ce dernier, à Blenheim, le tableau fut acquis, en 1885, par la National Gallery. Au-dessus de la tête de la Madone, on lit, sur la frise du trône l'inscription SALVE MATER CHRISTI. Sur le bord du manteau de la Vierge est peint un millésime où PASSAVANT et WAAGEN ont lu MDV, et CROWE, ainisi que CAVALCASELLE MDVI. Après l'examen minutieux qu'en a fait G. SCHARF, il semble même qu'il faille lire MDVII.

P. 28. Sur la lisière du vêtement qui borde le cou de la Vierge, on distingue une série de signes et de lettres, notamment au milieu : MDVOI. On peut y lire le millésime 1505 ou 1506, suivant que l'on considère le dernier signe comme un chiffre ou comme un simple ornement. Tableau peint pour TADDEO TADDEI, de Florence, dont l'héritier le montra à VASARI et le vendit à l'archiduc d'Autriche FERDINAND CHARLES ; celui-ci l'installa, jusqu'en 1663, dans le Château d'Innsbruck, puis dans celui d'Ambra. En 1773, la Collection Impériale de Vienne en fit l'acquisition. Il est remarquablement très bien conservé.

P. 29. D'après VASARI, RAPHAËL aurait peint la « Vierge au Chardonneret » pour faire un cadeau de noces à son ami LORENZO NASI. Lorsque, en 1547, le palais Nasi s'effondra à la suite d'un tremblement de terre, le tableau fut mis en pièces. On en a habilement rapproché les morceaux, mais l'œuvre est naturellement restée très endommagée. Dans le fond, Florence, avec la coupole du Dôme.

P. 30. « La Vierge avec Joseph imberbe », peinte d'abord sur bois, est passée sur la toile en 1827. Jusqu'au milieu du XVIIe siècle, ce tableau fit partie de la Galerie du duc d'ANGOULÊME, à Paris. Vendu, en 1653, à un Mr. BARRAY, il devint la propriété du baron CROZAT, dont la célèbre collection fut vendue, en 1771, à Saint-Pétersbourg.

P. 31. Comme la femme que représente ce portrait est, à n'en pas douter, dans une position intéressante et qu'on n'a pas pu l'identifier, la peinture a reçu le nom de la « Donna Gravida » (La Femme enceinte). CROWE et CAVALCASELLE se refusent à l'attribuer à

RAPHAËL (II p. 484) : « Le style ressemble, à s'y méprendre, à celui de RIDOLFO GHIRLANDAJO. » Mais tous les autres critiques qui font autorité tiennent l'œuvre pour un Raphaël authentique.

P. 32 et 33. VASARI ayant prouvé que RAPHAËL a fait le portrait des époux DONI, et ces portraits ayant été vendus 2500 sequins (environ 28 000 francs) par les héritiers des DONI au grand-duc LÉOPOLD II de Toscane, leur authenticité n'aurait fait l'objet d'aucune discussion, si ROBERT DAVIDSOHN n'avait publié des documents tirés des archives florentines et démontrant péremptoirement que MADDALENA DONI, née le 10 Février 1489, avait en 1504 ou 1505, date généralement assignée à son portrait, environ 15 ou 16 ans, ce qui ne cadre pas du tout avec la figure que nous avons sous les yeux. On s'est autorisé de ces dates pour supposer que RAPHAËL n'a fait ce portrait qu'à la fin de 1515, lorsqu'il revint à Florence, à la suite de LÉON X. DAVIDSOHN incline à croire que le portrait d'ANGELO, qui, en 1515, était âgé de 39 ans, date bien de cette époque et que la même année a été fait celui de sa femme. Cependant, on ne peut méconnaître certaines différences de style entre les deux peintures ; et le portrait d'ANGELO est probablement antérieur à l'autre.

En outre, DAVIDSOHN attire notre attention sur la longueur des pourparlers qui eurent lieu entre la marquise de VILLENEUVE, héritière des DONI, et la Galerie Grand-ducale, qui voulait acheter les portraits ; ils traînèrent trois ans (1523 à 1526) parce qu'on avait exprimé des doutes formels sur l'authenticité des deux œuvres (V. *le Répertoire des Trésors de l'Art*, XXIII p. 211 à 216 et 451 à 452).

P. 34. La partie supérieure qui représentait Dieu le Père, a été détruite. A main droite du Christ sont assis, dans l'ordre où nous les nommons, Saint Benoît, Saint Placide et Saint Maur ; à main gauche, Saint Romuald et les deux martyrs Benoît et Jean. Sous chacun de ces personnages est inscrit son nom. Cette fresque, que RAPHAËL laissa inachevée, fut, en 1521, reprise et terminée par son maître PIETRO PÉRUGIN. C'est lui qui, des deux côtés d'une image de la Vierge, peignit six figures de saints de l'ordre des Camaldules, auquel appartenait le couvent de San Severo. La fresque a beaucoup souffert, non seulement de sa destruction partielle, mais aussi de restaurations postérieures.

P. 36. Sur la lisière inférieure du manteau de la Vierge, au-dessus de son pied, on lit RAPHAELLO . VRB . MDVII. Après avoir pris livraison du tableau, un gentilhomme de Sienne, FILIPPO SORGARDI, doit l'avoir vendu à FRANÇOIS Ier, roi de France. VASARI raconte que le manteau de la Vierge a été terminé par RIDOLFO GHIRLANDAJO. C'est, dans ce cas, à cause de son départ pour Rome que RAPHAËL aurait laissé son tableau inachevé. On ne sait où, ni à quelle époque celui-ci a reçu le nom de la « Belle Jardinière ».

P. 37. C'est probablement une des peintures que RAPHAËL a faites, au dire de VASARI, pour le duc GUIDOBALDO D'URBIN. Elle a d'abord appartenu au frère de LOUIS XIV en personne, puis à la maison d'Orléans, d'où sa désignation particulière. En 1798, elle fut vendue pour 500 £ (12 500 francs) à un Monsieur HIBBERT, puis passa dans différentes mains pour entrer enfin dans la Galerie Delessert, aux prix de 24 000 francs. Quand, en 1869, on vendit cette galerie aux enchères, le duc d'AUMALE l'acheta pour 150 000 francs la faisant rentrer ainsi dans la famille d'ORLÉANS. Elle fait partie du petit nombre d'œuvres de RAPHAËL qui sont restées dans un état de parfaite conservation.

P. 38. « La Sainte Famille sous le Palmier » figura sur le bois avant d'être transposée sur la toile. En 1680, la comtesse de CHIVERNI la vendit à la marquise d'AUMONT. Ensuite elle figura dans la Galerie des Orléans, dont la vente, en 1792, la fit passer pour 1200 £ (30 000 francs) entre les mains du comte de BRIDGEWATER.

P. 39 (à gauche). La « Madone Esterhazy » a été commencée à Florence ; RAPHAËL emporta à Rome son tableau inachevé. Il lui a donné pour fond un paysage romain. Mais dans cette ville non plus il ne prit le temps de le terminer ; les deux figures d'enfant n'ont pas été poussées beaucoup plus loin que l'ébauche. L'œuvre a été donnée à titre de

cadeau par le pape CLÉMENT X (1700 à 1721) à l'impératrice ELISABETH D'AUTRICHE, qui doit l'avoir donnée à son tour au comte KAUNITZ, des mains duquel elle a passé à la famille ESTERHAZY.

P. 39 (à droite). « La Sainte Famille à l'Agneau » fut découverte dans l'Escurial. Sur le bord supérieur du vêtement de la Madone on lit en lettres d'or l'inscription RAPHAEL VRBINAS MDVII.

P. 40. Sur la lisière du vêtement de la Vierge, on lit RAPHAEL VRBINAS. D'après VASARI, le tableau a été peint pour DOMENICO CANIGIANI, patricien florentin, puis a passé aux MÉDICIS (de 1589 à 1634 d'après *l'Inventaire des Offices*); il fut donné comme cadeau de fiançailles à LUISIA DE MÉDICIS, lorsqu'elle accorda sa main à JEAN-GUILLAUME, prince-électeur du Palatinat, à Dusseldorf. D'après les renseignements du Catalogue officiel de la Vieille Pinacothèque de Munich, « le tableau était à l'origine d'une hauteur plus considérable et surmonté d'une *gloire* formée de groupes d'anges; mais déjà, à Dusseldorf, la toile fut gravement endommagée et fortement repeinte ». Au commencement du XIX^e siècle, à Munich, la partie supérieure fut détachée; et la partie principale lourdement retouchée. Récemment, le tableau a subi une restauration intelligente, qui a remis en lumière son caractère primitif.

P. 41 et 42. Le tableau porte dans sa partie supérieure, à gauche, l'inscription RAPHAEL VRBINAS MDVII. Il resta, jusqu'en 1787, au Vatican. Dix ans plus tard, les Français l'emportèrent à Paris; mais, en 1815, on le rapporta au Vatican. On ne sait pas comment il devint plus tard la propriété des BORGHÈSE. Au Vatican était restée la *Predelle* monochrome figurée p. 42. Le tableau était, à l'origine, orné d'un couronnement en forme d'arc où est peint Dieu le Père entouré d'anges. Cette annexe, qui est de la main d'un élève de RAPHAËL, est demeurée à Pérouse. On peut l'y voir encore, dans la Pinacothèque de la ville.

P. 43. D'abord peint sur bois. C'est récemment qu'on la transposé sur toile. Le tableau a fait partie de la Galerie des Orléans, qui l'avaient acquis de la Collection Seignelay, et d'où il a passé dans celle du Lord de BRIDGEWATER moyennant la somme de 3000 £ (75 000 francs). Une bonne copie, de date ancienne, se trouve à la National Gallery de Londres.

P. 44. Cette peinture, qui fut longtemps la propriété de la famille COLONNA, à Rome, est restée inachevée, ce qui explique sa tonalité trop claire et son faible modelé. D'après CROWE et CAVALCASELLE (I p. 279) la composition et le dessin sont seuls de RAPHAËL. DOMENICO ALFANI, collaborateur du maître dans son atelier de Pérouse, aurait poussé plus loin l'exécution de l'œuvre, mais sans la terminer non plus.

P. 45. La « Grande Madone », appartenant à Lord COWPER, appelée ainsi pour la distinguer d'une autre un peu plus petite (p. 23) et que possède le même propriétaire, est également connue sous le nom de « Madone Niccolini », parce qu'elle a jadis appartenu à la famille NICCOLINI, de Florence, qui l'a vendue aux comtes de COWPER. Sur la lisière du vêtement de la Vierge, du côté du cou, se trouve l'inscription MD . . . VIII . R . V . PIN .

P. 46. A gauche du trône de la « Vierge au Baldaquin » se tiennent l'apôtre Pierre et Saint Bruno; à droite, Saint Augustin et l'apôtre Jacques. D'après VASARI, le tableau a été commandé par la famille florentine DEI pour sa chapelle de San Spirito; mais RAPHAËL quitta Florence avant de l'avoir achevé. Il doit l'avoir emporté avec lui, car VASARI nous dit qu'après la mort du maître, son œuvre tomba entre les mains de BALDASSARE TURINI, qui la fit suspendre dans l'église principale de Pescia, sa ville natale. Vers 1697, FERDINAND DE MÉDICIS la fit agrandir par le haut (c'est le peintre AGOSTINO qui en fut chargé) pour que le tableau pût servir de pendant à une autre peinture.

P. 47 à 73. Sur les fresques des « Stances » du Vatican, voir l'Introduction.

P. 74. Passa du bois sur la toile en 1837. Après avoir été livré à un destinataire sur l'identité duquel nous ne sommes pas fixés, ce tableau s'est trouvé au XVI^e siècle dans l'église du couvent de Monte Oliveto à Nocara (province de Naples). Le vice-roi, qui était le

marquis del CAPRIO, doit l'avoir acquis pour 1000 scudi (environ 6000 francs) et emporté en Espagne. Au XVIIIe siècle, il appartenait à la famille des ducs d'ALBA, à Madrid, qui lui laissèrent leur nom. Une duchesse d'ALBE doit avoir promis de le léguer à son médecin ; et, comme elle mourut subitement en 1801, ce dernier, accusé de l'avoir empoisonné, fut jeté en prison. Grâce à un puissant protecteur, il parvint à en sortir et vendit le tableau, dont il avait hérité, à l'ambassadeur danois, comte EDMOND DE BURKE. Celui-ci le vendit à son tour, pour 4000 £ (100000 francs) au banquier CŒSVELT. En 1836, le Musée de l'Ermitage le lui acheta 14000 £ (350000 francs).

P. 75. La Vierge de la National Gallery est connue sous le nom de « Madone Garvagh ». Achetée en 1865 par Lady GARVAGH pour la National Gallery, elle faisait partie auparavant de la collection Aldobrandini, à Rome. Comme le paysage qu'on entrevoit par les deux fenêtres a le caractère des bords du Tibre aux environs de Rome, le tableau doit avoir été peint dans cette ville. Peut-être est-il un des premiers en date des tableaux de chevalet datés de Rome.

P. 76. Le tableau du Louvre, appelé la « Vierge au Diadème » ou « au Voile » montre la transformation qu'a subie le gracieux motif de RAPHAËL, au début de la période romaine de sa vie. CROWE et CAVALCASELLE (II p. 107) s'autorisent des ruines romaines qu'on voit dans le fond du tableau, des figures qui se détachent sous le cintre et de celle de l'ermite couché sur une marche, les premières rappelant les philosophes et la dernière le Cynique de *l'Ecole d'Athènes*, pour supposer que le tableau est contemporain de la célèbre fresque. Il existe aussi plusieurs copies anciennes de la « Vierge au Voile ».

P. 77. Le tableau possédé par le duc de WESTMINSTER (Grosvenor Gallery) est une des nombreuses répliques d'une composition de RAPHAËL dont aucune ne peut prétendre à être l'original. Celui-ci s'est égaré, ou peut-être RAPHAËL n'a-t-il livré qu'une esquisse, un carton, qui a servi de modèle ? Outre la réplique possédée par le duc de WESTMINSTER, il y en a une à l'Ermitage, une à Milan, dans la famille BROCSA, une autre encore au Musée des Arts Plastiques de Budapest. Ce tableau doit avoir été conçu à Florence, car on entrevoit au fond, à droite, le couvent San Salvi, qui est dans le voisinage de cette ville.

P. 78. Le « Portrait de Cardinal » conservé à Madrid était considéré comme celui de BERNARDO ROVIZI DA BIBBIENA, jusqu'à ce que CROWE et CAVALCASELLE (II p. 333) eurent contesté cette identité. Ils s'appuient sur une comparaison entre cette œuvre et le portrait de BIBBIENA qui se trouve au Palais Pitti, et qui est à leurs yeux l'authentique portrait de ce cardinal peint par RAPHAËL. Le *Cicerone*, ainsi que PASSAVANT et SPRINGER, tiennent au contraire ce dernier pour une copie, tandis que pour eux le portrait de Madrid est bien celui de BIBBIENA. Si leur opinion est fondée, le portrait de Madrid doit avoir été peint un peu avant 1518 ; car le cardinal se trouvait en France cette année-là.

P. 79 et 80. Il y a, à Florence, deux répliques du portrait du pape JULES II, une au Palais Pitti, l'autre aux Offices. D'après MORELLI, c'est cette dernière qui serait l'original « malgré les restaurations qui la défigurent » ; d'après PASSAVANT, c'est la première. CROWE et CAVALCASELLE (II p. 82) par contre, les considèrent l'une et l'autre comme des copies de disciples, la première pouvant être attribuée à GIOVANNI DA UDINE et celle des Offices à FRANCESCO PENNI. Au dire de ces critiques, RAPHAËL n'aurait dessiné que le carton, qui se trouve aujourd'hui au Palais Corsini, à Florence. Ce carton vient du palais ducal d'Urbin, d'où l'on a tiré également (preuve en soit l'Inventaire des œuvres d'art de ce palais) les deux répliques des Offices et du Palais Pitti. Le portrait original dû à la main du maître, du moins à ce qu'on a cru, a été vu par VASARI dans l'Eglise Santa Maria del Popolo, à Rome. A la fin du XVIe siècle, on proposa à l'empereur RODOLPHE II d'en faire l'achat. Depuis lors, on en a perdu absolument toute trace.

P. 97. Peint pour le camérier du pape SIGISMOND CONTI, qui a voulu par cette commande témoigner sa reconnaissance à la Vierge. Aux yeux du camérier, c'est elle qui l'aurait

sauvé de la mort dont il avait été menacé par la chute d'un bolide et lors du siège de Foligno. C'est ce que symbolise l'apparition de la Vierge planant dans les nuées. A droite, nous voyons le donateur à genoux ; derrière lui est Saint Jérôme, avec son lion. A gauche, on reconnaît Saint Jean-Baptiste et Saint François. Ce n'est que peu après la mort de CONTI (1512) que le tableau fut suspendu dans l'Eglise Santa Maria in Araceli, à Rome, à laquelle l'avait assigné le donateur, et où VASARI put le contempler. Selon la volonté de la nièce du donateur, sœur ANNA CONTI, le tableau passa, en 1565, à l'Eglise de Sainte Anne de Foligno, de là la désignation qui lui est restée. En 1797, il fut emporté à Paris, où il fut transporté du bois sur la toile, parce que le bois se fendillait et se piquait. De Paris on l'a rapporté en Italie ; mais c'est le Vatican qui bénéficia de cette restitution.

P. 98 (à gauche). Cet enfant avait autrefois un pendant, avec lequel il ornait une cheminée dans les appartements du pape INNOCENT VIII, au Vatican.

On a détaché cette figure de la paroi qu'elle décorait, et la fresque est tombée entre les mains du peintre WICAR, qui la légua à l'Académie de Saint Luc. Ce n'est là qu'une consciencieuse copie d'élève, qui a reproduit la figure du « putto » (enfant) qui flanque le prophète Isaïe dans la fresque de l'Eglise San Agostino.

P. 98 (à droite). Cette fresque orne le troisième pilier de la nef centrale. VASARI raconte que RAPHAËL a été invité à dessiner cette figure par son ami, le protonotaire apostolique JEAN GORITZ, du Luxembourg, qui l'aurait engagé à s'inspirer de MICHEL ANGE. L'Isaïe de RAPHAËL traduit en effet l'influence que le peintre de la Sixtine, surtout par ses personnages d'Isaïe et d'Ezéchiel, a exercée sur son jeune rival. Et la Chapelle Sixtine, récemment décorée par MICHEL ANGE, venait d'être ouverte au public (1er Novembre 1512). Les « Putti » nus, qui flanquent la figure du prophète tiennent à eux deux une tablette où on lit, en grec, une dédicace de GORITZ à Sainte Anne, à Marie et au Christ. Le rouleau manuscrit que tient le prophète porte, en texte hébraïque, le verset 2 du chapitre XXVI d'Isaïe.

P. 99. A été transportée du bois sur la toile. Aujourd'hui, propriété de Miss MACKINTOSH, elle provient de la Galerie des Orléans et fut acquise par Mr. J. MACKINTOSH à la vente aux enchères de la collection du poète ROGERS. Mr. FRIEDLÄNDER, qui a vu le tableau à l'Exposition de la Royal Academy pendant l'hiver de 1902 à Londres (*Répertoire des Trésors de l'Art*, XXV p. 143) lui assigne la date « approximative » de 1504. Nous croyons cependant plus exacte la date que lui attribuent CROWE et CAVALCASELLE et qui coïncide avec le début du séjour de RAPHAËL à Rome.

P. 100. A gauche est représenté l'archange Raphaël, qui amène à la Vierge le jeune Tobie, apportant le poisson qui rend la santé. A droite Saint Jérôme. Cette œuvre se trouvait, déjà en 1524, dans la chapelle de GIOVANNI BATISTA DEL DUCO, dans le couvent de Saint-Dominique, à Naples. Il se peut que le maître l'ait peinte pour cette chapelle. En tous cas, RAPHAËL a voulu être particulièrement agréable à l'auteur de la commande, car il a tenu à l'exécuter lui-même. En 1638, avec le consentement du général des Dominicains, le vice-roi de Naples, duc de MEDINA, fit enlever le tableau de la chapelle, et le transporta à Madrid en 1644. L'année suivante, le roi PHILIPPE IV en était déclaré possesseur et le faisait placer dans l'Escurial. En 1813, les Français l'emportèrent à Paris, où on le transposa du bois sur la toile. En 1822, le tableau était restitué à l'Espagne.

P. 101. On connaît deux répliques de la « Vierge aux Candélabres ». L'une faisait partie, à la fin du XVIIIe siècle, de la Galerie Borghèse, à Rome ; passa de là dans la Collection de LUCIEN BONAPARTE, puis dans celle de MARIE-LOUISE, fille de CHARLES IV, roi d'Espagne, qui l'emporta en Italie lors de son mariage.

Elle la légua à son fils, le duc de LUCQUES, qui la fit mettre en vente à Londres, en 1841. Mr. MUNRO, qui l'acheta, substitua le nom de RAPHAËL à celui de JULES ROMAIN, qu'indiquaient jusque là les catalogues comme l'auteur du tableau. Au printemps de 1878, l'œuvre fut exposée pendant quelques semaines à Paris, chez GOUPIL. Il semble bien que ce soit là une copie d'élève, mais d'un élève ayant, sans aucun

doute, sous les yeux une composition de RAPHAËL. Le 1er Juin 1878, ce tableau, ainsi que toute la Collection Munro, dont il faisait partie, fut vendu aux enchères, à Londres. L'héritier même de Mr. MUNRO le racheta au prix de 19500 guinées (516750 francs). C'est J. P. RICHTER qui l'annonce dans sa *Chronique artistique* du 11 Juillet 1878 (XIIIe année nº 39).

A ce moment, on apprit dans le public qu'un second tableau, absolument identique, se trouvait en la possession d'un amateur d'art et homme de lettres J. C. ROBINSON, qui l'a déposé plus tard à la National Gallery à titre de prêt. J. P. RICHTER a comparé directement les deux tableaux et en a conclu, pour le citer en propres termes, que « RAPHAËL a dessiné de sa main un carton aujourd'hui perdu et qu'il a confié à deux de ses élèves le soin d'en tirer deux copies et d'y mettre la couleur, en surveillant lui-même cette exécution. Le maître a d'ailleurs peint de sa propre main la tête de la Vierge dans le tableau de la Collection Munro ; et il semble avoir aussi promené son pinceau sur certaines parties du tableau de J. C. ROBINSON, en particulier la main de l'Enfant Jésus, dont le modelé dépasse de beaucoup l'habileté d'un JULES ROMAIN. Celà est incontestable. »

CROWE et CAVALCASELLE, étudiant la peinture de la Collection Munro, déclarent ne reconnaître la main du maître que dans le dessin du front et des yeux de la Vierge. Ils tiennent le tableau de J. C. ROBINSON pour une ancienne copie. — La Vierge de la Collection Munro fut transportée à New-York en 1882 par H. A. MUNRO-BUTLER-JOHNSTONE, neveu du propriétaire du tableau, qui l'offrit en vain au Metropolitan Museum de cette ville pour le prix de 200000 dollars (un million de francs). En 1884, son possesseur apporta le tableau à Londres, où il resta longtemps ignoré. D'après ce qu'on nous a écrit de New-York, la cause de ce silence est due à ce que BUTLER-JOHNSTONE l'avait hypothéqué pour 10000 £ (250000 francs) au banquier BOUVARIE-PUSEY qui gardait l'œuvre enfermée chez lui. Le propriétaire ne pouvant rembourser ni le capital ni les intérêts de sa dette, le banquier vendit le tableau, en 1901, a Mr. HENRY WALTERS, à Baltimore, dans la galerie duquel il se trouve encore aujourd'hui.

P. 102. Le tableau a reçu son nom de « Madonna dell' Impannata » à cause de la fenêtre qu'on entrevoit dans le fond et devant laquelle est tendu un rideau de lin (*finestra impannata)*. Devant la Vierge est agenouillée Sainte Elisabeth ; quant à la sainte qui se tient derrière elle, on ne peut l'identifier avec certitude ; c'est peut-être Sainte Madeleine. A droite, Jean-Baptiste sous les traits d'un adolescent. Peint pour le banquier BINDO ALTOVITI, originaire de Florence, qui possédait un palais sur la rive droite du Tibre, non loin du pont des Anges. Il était ainsi voisin de RAPHAËL, qui était lié avec lui. Le tableau a été exécuté d'après une esquisse de RAPHAËL par ses élèves, JULES ROMAIN, au dire de CROWE et CAVALCASELLE (II p. 138) et un autre moins connu, probablement F. PENNI ; d'après DOLLMAYR *(Les Ateliers de Raphaël*, XVIe vol. de l'*Annuaire des Collections artistiques de la Maison de l'Empereur,* Vienne 1895), F. PENNI aurait fait seul tout le travail. En 1589, le tableau se trouvait dans la *Tribuna* des Offices, après avoir été déjà acquis, un an auparavant, par le grand-duc COSME de Toscane.

P. 103 à 105. Commandé par le banquier AGOSTINO CHIGI, de Sienne, qui possédait personnellement une chapelle à Santa Maria della Pace. La fresque remplit l'espace qui s'étend au-dessus et des deux côtés de la voûte de la niche, au fond de la chapelle.

P. 106 et 107. TOMMASO INGHIRAMI était bibliothécaire au Vatican ; JULES II le nomma évêque titulaire de Raguse. Il louchait de l'œil droit, ce que RAPHAËL a rendu avec une étonnante vérité. Une réplique de ce portrait s'est trouvée, il y a peu de temps, en la possession de la famille INGHIRAMI, à Volterra ; mais elle l'a vendue à Mistress GARDNER, à Boston. Tandis que le *Cicerone* tient ce dernier tableau pour l'original, et considère ce-lui du Palais Pitti comme une copie habile et presque contemporaine de l'original, CROWE et CAVALCASELLE après « un examen serré » ont reconnu dans le portrait de Volterra « la main d'un copiste contemporain de RAPHAËL » et regardent le tableau du

Palais Pitti comme l'original. MORELLI n'est pas de leur avis, ce tableau serait une copie et la copie d'un peintre non italien.

P. 108. CROWE et CAVALCASELLE croient cette fresque de JULES ROMAIN, mais avec des coups de pinceau donnés ça et là par RAPHAËL. Sur la signification de cette scène, dont la nymphe Galathée est l'héroïne, voyez R. FÖRSTER, *Etudes sur les Farnèse* (Rostock 1880) et *Encore une fois la Galathée de Raphaël* dans le *Répertoire des Trésors de l'Art*, XXIII (1900) p. I à II.

P. 109. Ce tableau provient de la chapelle de Sainte Cécile, à San Giovanni in Monte, pour laquelle le cardinal PUCCI avait chargé le maître de traîter ce sujet. En 1798, on l'emporta à Paris, où on transposa le tableau du bois sur la toile. En 1815, il fut rapporté à Bologne.

P. 117. Comme VASARI a dit expressemment que RAPHAËL a peint le portrait de BINDO ALTOVITI et que le « Portrait de jeune Homme » du musée de Munich s'est trouvé, jusqu'en 1808, dans la Casa Altoviti, à Florence, où G. VON DILLIS en a fait l'acquisition pour le Kronprinz LOUIS DE BAVIÈRE, au prix de 49000 livres, tout le monde est d'accord pour voir dans le dit portrait de Munich celui de BINDO ALTOVITI. Par contre, MORELLI (II p. 147 à 149) a fait sur ce point de sérieuses réserves ; et non seulement sur l'identité du personnage représenté, mais aussi sur l'authenticité de l'œuvre : est-elle bien de RAPHAËL ? D'autres critiques d'art partagent ses doutes, comme, par exemple, ADOLPHE BAGERSDORFER, qui l'attribue à JULES ROMAIN de même que DOLLMAYR.

P. 119. Le comte BALDASSARE CASTIGLIONE, qui était un des courtisans du duc d'URBIN et fut employé par ce dernier dans des missions diplomatiques ou autres, était, déjà à Urbin, en relations avec RAPHAËL.

Après le couronnement du pape LÉON X, il fut nommé ambassadeur du duc au Vatican. Le portrait, peint sur bois à l'origine, a été — on ne sait à quelle époque — transposé sur la toile. LOUIS XIV l'a acquis des héritiers du cardinal MAZARIN ; et c'est grâce au Roi Soleil que le Louvre le possède aujourd'hui. On ne sait rien de certain sur l'histoire de l'œuvre avant quelle fut devenue la propriété de MAZARIN. Elle doit, après la mort du comte CASTIGLIONE, avoir été possédée par le duc de MANTOUE, puis par CHARLES I^er^, roi d'Angleterre. Mais cette version est contredite par une autre, à laquelle donne de la vraisemblance un dessin de REMBRANDT qui intéresse le portrait de RAPHAËL. Ledit portrait serait venu, en 1639, d'Italie à Amsterdam avec une cargaison d'autres tableaux et aurait été vendu aux enchères pour 3500 florins. C'est ce que REMBRANDT atteste lui-même par écrit, sur un dessin qui se trouve à l'Albertina de Vienne. Le maître hollandais raconte aussi que le portrait a fait partie de la Collection Van Usselen, qui le vendit à l'Espagnol LOPEZ. C'est ce dernier qui l'aurait passé au cardinal MAZARIN.

P. 120. La figure de la « Donna Velata » présente des rapports étroits avec celle de la Madeleine dans le tableau de Sainte Cécile (p. 109) et celle de la Vierge Sixtine (p. 125).

P. 121. MORELLI (III p. 328 à 329) refuse à RAPHAËL la paternité de cette œuvre qu'il attribue à JULES ROMAIN ; il admet que le maître ait pu lui fournir une esquisse originale. W. VON SEIDLITZ est du même avis *(Répertoire des Trésors de l'Art*, XIII 1890 p. 45). Le *Cicerone*, par contre, tient fermement pour une œuvre de RAPHAËL. MORELLI ajoute (I p. 68) que la « Donna Velata » (p. 120) et la « Fornarina » du Palais Barberini représentent la même personne et que la dernière a été peinte quelques années après la mort du maître. Un simple rapprochement des deux tableaux rend cette opinion au moins douteuse. Des différences, au contraire, semblent exclure toute idée d'identité : la forme du front, la disposition des pommettes, la longueur du cou.

P. 123. Cette Madone a reçu son nom du Siège où la Vierge est assise. Depuis 1589, on la voit mentionnée dans l'*Inventaire* des Offices.

P. 124. La « Madonna della Tenda » (La Madone au Rideau) est une copie, avec variantes, de la « Madonna della Sedia » et qu'un élève de RAPHAËL, JULES ROMAIN, d'après MORELLI (II p. 144) a exécutée.

P. 125 à 127. Ce chef-d'œuvre a été acheté par l'intermédiaire du peintre bolonais CARLO CESARE GIOVANNINI au prix de 20000 ducats pour le compte du prince-électeur FRÉDÉRIC-AUGUSTE II de Saxe (devenu roi de Pologne sous le nom d'AUGUSTE III).

P. 129 à 142. Des répliques de ces tapisseries, brodées de fil d'or, comme l'original, se trouvent dans le Musée de l'Empereur FRÉDÉRIC, à Berlin (il n'y manque que l'étroite tapisserie de la p. 93, à droite, en la possession de HENRI VIII d'Angleterre); au Musée Royal, à Madrid; à Vienne et dans la cathédrale de Lorette. Une série de six tapis, qui ne datent que du XVII^e siècle, se trouve dans la Galerie de Dresde.

P. 137. Comme la tapisserie représentant Elygmas frappé de cécité, et qui se trouve au Vatican, est à moitié détruite, nous avons fait usage, pour notre reproduction, du carton du South-Kensington-Museum (maintenant Musée Victoria et Albert) à Londres.

P. 142 (à droite). Tandis que Paul et son compagnon Silas se trouvaient en prison à Philippes (*Actes des Apôtres* 16, 26) survint un tremblement de terre, grâce auquel les prisonniers purent recouvrer la liberté. Ce cataclysme est symbolisé par un géant, qui monte de l'intérieur de la terre et en brise la surface. Le peu de largeur de cette tapisserie s'explique par les formes architecturales de l'intérieur de la Chapelle Sixtine, à laquelle était destinée toute la série.

P. 143. NAVAGERO et BEAZZANO étaient hommes d'Etat au service de la république de Venise et en rapports étroits avec RAPHAËL, ainsi qu'avec le comte CASTIGLIONE et PIETRO BEMBO, comme il résulte des lettres de ce dernier. Comme NAVAGERO quitta Rome en 1516, la toile doit dater de cette époque-là. D'après PASSAVANT, et aussi d'après CROWE et CAVALCASELLE (II p. 265) l'original, peint par RAPHAËL, est perdu, et le double portrait du palais Doria n'est qu'une copie. Par contre, MORELLI (I p. 420 sqq.) se prononce énergiquement pour l'authenticité de l'œuvre.

P. 146. Peint pour l'Eglise Santa Maria del Spasimo (La Vierge des Douleurs) à Palerme, où le tableau resta jusqu'en 1662. Alors, il passa à PHILIPPE IV, roi d'Espagne, qui le fit suspendre dans sa chapelle particulière. On l'appelle le « Spasimo de Sicile ». En 1813, il fut emporté à Paris, où, étant peint sur bois et étant fendu verticalement en cinq endroits, on le transposa sur la toile. En 1822, il fut restitué à l'Espagne.

Sur la pierre qui est au premier plan, on lit: RAPHAELO VRBINAS. DEHIO a trouvé (*Chronique des Beaux-Arts*, XVI p. 253 à 260) des arguments probants pour combattre la supposition de certains critiques, qui considèrent la figure du Christ et les mains s'appuyant sur une pierre, comme ayant été inspirés par le portement de la Croix de la Grande Passion sur bois d'ALBERT DÜRER. Ce serait plutôt, d'après DEHIO, la gravure de SCHONGAUER qui aurait été le modèle du grand Portement de Croix de RAPHAËL.

P. 147. Peint pour le comte VINCENZO ERCOLANI, à Bologne, MALVASIA (*Felsina pittrice*, I p. 44) rapporte que RAPHAËL en a touché 8 ducats qui lui furent payés sous forme d'une lettre de change sur Rome. MALVASIA donne la date de ce paiement: 1510. CROWE et CAVALCASELLE (II p. 309) croient cependant que MALVASIA pourrait bien s'être trompé; à leur avis la « Vision d'Ezéchiel » a été peinte beaucoup plus tard, vers 1514 à 1515. Ce n'est pas RAPHAËL lui-même, mais probablement JULES ROMAIN qui se serait chargé de l'exécution du tableau. MORELLI (I p. 71) incline à croire que l'œuvre ne date que de 1516 ou 1517.

P. 148. Ce portrait a passé au Palais Pitti avec la succession des Médicis, dont il faisait partie. VASARI nous dit lui-même qu'il en a peint une copie; une seconde copie, qui se trouve au Musée de Naples, est attribuée, non sans raison, à ANDREA DEL SARTO. Le cardinal JULES DE MÉDICIS, qui se tient à gauche du pape, est devenu lui-même, dans la suite, souverain pontife sous le nom de CLÉMENT VII.

P. 149. Peint sur le désir du cardinal BIBBIENA, légat du pape à Paris, qui voulait se rendre agréable au roi FRANÇOIS I^er, en lui faisant cadeau du portrait d'une célèbre beauté. On sait de différentes sources que RAPHAËL a envoyé un de ses élèves à Naples pour faire le portrait de la jeune femme, qui n'avait que seize ans, et qui, cette année-là (1518), s'était

fiancée avec le prince ASCANIO COLONNA, connétable de Naples. RAPHAËL semble n'avoir peint que le visage ; tout le reste est de JULES ROMAIN.

P. 157. Sur le bord du manteau de la Vierge, au-dessus de son pied, on lit RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT CI3 . DX . VIII . ROMAE. Transposé du bois sur la toile. Ce tableau et celui de Saint Michel (p. 158) étaient destinés par le pape à la reine et au roi de France. L'intention du pape était de fortifier son alliance avec la France et aussi de travailler dans l'intérêt de sa famille. C'est pour rendre plus solennel le mariage à Amboise de son neveu LORENZO DE MÉDICIS avec MADELEINE DE LA TOUR D'AUVERGNE qu'il a donné ces tableaux. Ces derniers furent achevés en Mai 1518, ainsi qu'en témoigne une lettre de l'agent du duc de FERRARE à son maître.

P. 158. Le tableau de Saint Michel porte sur la lisière inférieure du vêtement de l'archange cette inscription : RAPHAEL VRBINAS PINGEBAT MDXVIII. En 1753, on le transposa sur la toile.

P. 159. Le tableau de Sainte Marguerite se trouvait déjà dans la Collection de FRANÇOIS Ier ; en 1537, la Primatice l'a nettoyé et lavé. Au XVIIIe siècle, on le transposa du bois sur la toile. D'après VASARI, l'œuvre serait de JULES ROMAIN, qui l'aurait peinte d'après un dessin de RAPHAËL.

P. 160. D'après VASARI, ce tableau aurait été peint pour le comte de CANOSSA, à Vérone. Au commencement du XVIIe siècle, il passa au cardinal LUIGI D'ESTE qui le donna plus tard à CATHERINE SFORZA, comtesse de Santa Fiore. Les Sforza le cédèrent au duc VINCENZO DE MANTOUE ; puis, en 1628, CHARLES Ier, roi d'Angleterre, en fit l'acquisition. Lorsque les collections artistiques de ce dernier furent vendues aux enchères en 1649, on acheta le tableau pour le roi d'Espagne PHILIPPE IV, qui le nomma la « Perle » de sa collection, d'où le surnom qu'il a gardé. L'exécution est due au pinceau de JULES ROMAIN.

P. 161. Sur le berceau on lit : RAPHAEL PINX. L'exécution est de JULES ROMAIN. Sur la colline à gauche on voit les ruines de la basilique de Constantin. Le premier propriétaire connu du tableau est CHARLES II, roi d'Espagne (1665 à 1700).

P. 162. Transposé du bois sur la toile. La partie inférieure du tableau, avec la table sur laquelle se pose le pied de l'Enfant Jésus, et où se voit une rose qui a donné à l'œuvre son nom particulier, est une addition moderne. L'ensemble est d'ailleurs l'ouvrage de JULES ROMAIN, d'après un dessin de RAPHAËL.

P. 163. Surnommé la « Petite Sainte Famille » pour le distinguer du tableau que nous reproduisons p. 157. Il a dû être peint pour ADRIEN GOUFFIER, cardinal de Boissy, qui était, en 1519, légat du pape en France. En 1662, il passa à l'abbé de LOMÉNIE, qui le vendit à LOUIS XIV, en 1669. PASSAVANT l'attribue à JULES ROMAIN ; CROWE et CAVALCASELLE (II p. 462) à POLIDORO DA CARAVAGGIO, qui s'est occupé de peindre les Loges. Derrière le petit Saint Jean est agenouillée Sainte Elisabeth.

P. 165. Dans le fond, à gauche, est représenté le Baptême du Christ, sur lequel plane, dans le ciel, Dieu le Père entouré d'anges. Le tableau a été commandé par l'intermédiaire d'un parent de GIOVANNI BATTISTA DELL' AQUILA pour l'Eglise San Silvestro in Aquila. Il porte l'inscription RAPHAEL VRBINAS... MARINVS BRANCONIVS f. f. (fieri fecit). En 1655, il passa de cette église au couvent de l'Escurial, où le roi PHILIPPE IV le fit installer. Transporté à Paris en 1813, on y substitua la toile au bois. En 1815, il fut rapporté en Espagne.

P. 167 à 192. Voir l'Introduction.

P. 194 et 195. Le tableau n'a pas quitté Rome, sauf pendant quelques années. Après avoir été pour la première fois, exposé en public en 1522, on le plaça sur le maître-autel de Saint Pierre à Montorio, où il resta jusqu'en 1797. En 1797, il fut emporté à Paris, puis restitué au pape en 1815 et placé alors au Vatican.

## SUPPLÉMENT

P. 201. Il existe plusieurs répliques de la « Vierge à l'Œillet ». La meilleure, au dire de CROWE et de CAVALCASELLE (I p. 272) est celle que possède le comte SPADA, à Lucca. Nous

y joignons la réplique qui est à Florence, dans la Collection Adolphe Gottschewski. Ces critiques estiment que RAPHAËL n'a mis la main à aucune de ces peintures, pas même à celle du comte SPADA. Il se serait contenté d'une esquisse et aurait confié l'exécution du tableau à ses élèves, ce qu'il s'est pourtant permis rarement dans la période florentine, mais plus fréquemment dans la période romaine de son activité. Une réplique, appartenant au comte de PEMBROKE, offre cette particularité que, sur la lisière du vêtement de la Vierge qui borde sa poitrine, on lit, outre le nom de RAPHAËL, la date de 1507. Une autre réplique fait partie de la Collection Speck-Sternbourg, à Lutzchena, près de Leipzig.

P. 206 (à gauche). D'après CROWE et CAVALCASELLE (II p. 461) la « Madonna del Passeggio » — ainsi nommée parce que Joseph *passe* dans le fond — ne serait pas de RAPHAËL, qui n'aurait fait que l'esquisse du tableau. Ils croient pouvoir en attribuer l'exécution à F. PENNI.

P. 206 (à droite). Sous le nom de « Madonna da Loretto », on compte nombre de tableaux (copies) provenant d'une œuvre originale de RAPHAËL qui n'est pas parvenue jusqu'à nous. Le pape JULES II l'avait placée dans l'église de Santa Maria del Popolo, et c'est ce qui lui a fait donner le nom de Madonna del Popolo. Jusqu'en 1717, le tableau serait resté dans cette église et alors aurait été donné, à titre de présent, au trésor de la Santa Casa, à Lorette, par un nommé GIROLAMO LOTTORIO. De là le nom de Madone de Lorette. A la fin du XVIII^e siècle le tableau aurait disparu du trésor ; mais, d'après les recherches de VÖGELIN (*La Madone de Lorette*, Zurich 1870) l'original de RAPHAËL n'aurait été présent à Santa Maria del Popolo que jusqu'en 1615. A partir de ce moment, on ne sait où il est. Dernièrement la Galleria Nazionale de Rome a présenté un fragment de tableau sur lequel on ne peut distinguer quelque chose que dans la partie inférieure, et qui est peut-être le dernier débris de l'original perdu. HUGO FLERES dans la *Chronique des Beaux-Arts* N. F. IX (1897 à 1898) p. 111 à 117 a publié là-dessus des explications détaillées.

P. 207 (à gauche). Le portrait de femme qui est aux Offices, et qu'on regardait comme celui de MADELEINE DONI, n'est pas de RAPHAËL. On l'a attribué aux artistes les plus différents, entre autres à LÉONARD DA VINCI ; on sait toutefois qu'il est d'un peintre florentin et de la première décade du XVI^e siècle.

P. 207 (à droite). CROWE et CAVALCASELLE (II p. 475) l'attribuent à un artiste dans le genre de SEBASTIANO DEL PIOMBO. Récemment toutefois, des artistes autorisés se sont prononcés pour RAPHAËL.

P. 208 (à gauche). Le « Portrait de jeune Homme », au Louvre, d'après LERMOLIEFF-MORELLI (I p. 134) ne serait décidément pas de RAPHAËL, mais du Florentin FRANCESCO UBERTINI, surnommé BACCHIACCA, qui l'aurait fait postérieurement à 1518. W. VON SEIDLITZ (*Répertoire des Trésors de l'Art*, XIII p. 114, 1890) est non moins résolument du même avis.

P. 208 (à droite). Le « Portrait de Vieillard », de l'Ermitage, était originairement peint sur bois. C'est en 1869 qu'il passa sur la toile. La supposition qu'on a faite, qu'il représente les traits du poète napolitain GIACOMO SANNAZAR, est inadmissible ; ce vieillard ne ressemble pas du tout aux portraits authentiques du poète. En 1850, l'œuvre fut achetée par l'Ermitage pour 16 000 florins à la Collection du roi GUILLAUME II de Hollande. Comme elle a gravement souffert des nettoyages et restaurations qu'on lui a fait subir et qu'on n'est pas fixé sur ses origines, on ne peut l'attribuer en toute sécurité à RAPHAËL.

P. 209. Le tableau de la Galerie de Parme est de JULES ROMAIN, qui a eu devant les yeux un dessin de RAPHAËL que possède aujourd'hui le Louvre.

P. 210 (à gauche). Le tableau de la Vierge que possède le comte de NORTHBROOK, est l'œuvre d'un élève qui s'est inspiré comme modèle de la « Petite Vierge » de Panshanger (p. 23).

P. 210 (à droite). Le Jean-Baptiste du Louvre a déjà été rangé par PASSAVANT au nombre des travaux d'atelier. MORELLI y vit (I p. 54) une œuvre de SEBASTIANO DEL PIOMBO, d'après un dessin de MICHEL ANGE.

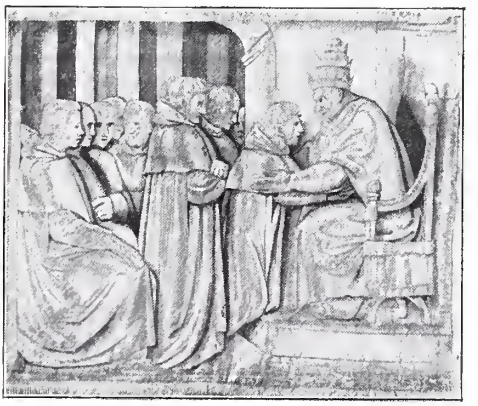
P. 211 (à gauche). Le « Joueur de Violon » qui a été conservé longtemps au Palais Sciarra, à Rome, est regardé aujourd'hui unanimement comme une œuvre de SEBASTIANO DEL PIOMBO.

P. 211 (à droite). Sur l'origine du double portrait du Louvre, connu autrefois sous le nom de « Raphaël et son maître d'armes », nous en sommes réduits aux conjectures. On a mis en avant les noms de PONTORMO, de SEBASTIANO DEL PIOMBO et de POLIDORO DA CARAVAGGIO.

P. 212. Acquis, en 1886, par le Musée de l'Ermitage avec les autres tableaux du Musée Galitzin, de Moscou. D'après la notice consacrée à l'histoire de ce tableau dans le catalogue du Musée (3e édition, de 1891), il est resté jusqu'à la fin du XVIIIe siècle dans l'Eglise du Couvent des Dominicains, à San Gimignano, en Toscane; une chronique, publiée à Florence en 1695, nous informe que ce monastère le reçut, à titre de présent, du dominicain BARTOLOMMEO BARTOLI, confesseur du pape ALEXANDRE VI. Pendant l'invasion des Français en Italie, il fut retiré du couvent et passa en plusieurs mains avant d'être acquis, au commencement du XIXe siècle, par le prince A. M. GALITZIN, à Rome. Son fils, le prince THÉODORE GALITZIN, en hérita. C'est à la mort de ce dernier, en 1862, à Rome, que le tableau a passé au Musée Galitzin, de Moscou, d'où il est venu à l'Ermitage.

P. 213. Ces deux tableaux, à l'origine *Predelle* d'un tableau d'autel, ont été achetés en 1818 pour le prince-héritier de Bavière comme œuvre de jeunesse de RAPHAËL, lors de la vente de la succession des INGHIRAMI à Voltena. PASSAVANT a montré le premier que ce sont des ouvrages de l'école de PÉRUGIN. CROWE et CAVALCASELLE (I p. 39) les regardent comme des tableaux du PÉRUGIN lui-même; MORELLI s'est rangé à leur avis (II p. 241). Dernièrement, des critiques munichois ont été de nouveau disposés à les attribuer à RAPHAËL, mais sans trouver de raisons convaincantes.

P. 214. Acheté en 1883, pour 200000 francs, de l'Anglais MORRIS MOORE, par l'administration du Louvre, qui regardait ce tableau comme une œuvre de jeunesse de RAPHAËL. MOORE l'avait acquis lui-même comme étant de MANTEGNA, et l'avait baptisé œuvre de RAPHAËL. PASSAVANT l'attribue à TIMOTEO VITI (I p. 134), MORELLI, avec plus de raison, à PIETRO PÉRUGIN, qui a laissé à Venise un carton de lui, qui est l'esquisse de ce tableau.



# CLASSEMENT CHRONOLOGIQUE DES ŒUVRES


| | | Page |
|---|---|---|
| vers 1506 | Portrait de Raphaël par lui-même (Florence, Offices) | Frontispice |
| 1499 | La Sainte Trinité (Città di Castello, Galerie Municipale) | 1 |
| 1499 | La Création de la Femme (Città di Castello, Galerie Municipale) . . . . . | 1 |
| vers 1498/1500 | Le Songe du Chevalier (Londres, National Gallery) . . | 2 |
| vers 1498/1500 | Les Trois Grâces (Chantilly, Musée Condé) . . . . . | 2 |
| 1500/1502 (?) | Saint Georges et le Dragon (Paris, Louvre) . . . . . | 3 |
| 1500/1502 | Saint Michel et le Dragon (Paris, Louvre) . . . . . | 3 |
| vers 1502/03 | La Madone et l'Enfant Jésus [Madonna Conestabile della Staffa] (Pétersbourg, Ermitage) . . . . . | 4 |
| vers 1502 | La Vierge et l'Enfant Jésus entre Saint Jérôme à gauche et Saint François à droite (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) . . . . . | 5 |
| vers 1502 | Madone de la Maison Diotalevi (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) . . . . | 6 |
| environ 1502 | Madone de la Collection Solly (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) . . . . | 7 |
| vers 1502/03 | Portrait de Pierre le Pérugin [?] (Rome, Galerie Borghèse) . . . . . | 8 |
| 1502/1503 | Le Christ bénissant (Brescia, Galerie Municipale) . . . | 9 |
| 1502/1503 | Saint Sébastien (Bergame, Académie) . . . . . | 9 |
| 1502/1503 | Le Christ en Croix (Londres, Collection Mond) . . . . | 10 |
| 1502/1503 | Saint Jérôme punit Sabinianus l'Hérétique (Richmond, Collection de Sir Frédéric Cook) . . . . . | 11 |
| 1502/1503 | Saint Cyrille ressuscite trois morts (Lisbonne, Galerie) . | 12 |
| 1503 | Le Couronnement de la Vierge (Rome, Vatican) . . . . | 13 |
| 1503 | L'Annonciation (Rome, Vatican) . . . . . | 14 |
| 1503 | L'Adoration des Mages (Rome, Vatican) . . . . | 14 |
| 1503 | La Présentation au Temple (Rome, Vatican) . . . . | 14 |
| 1504 | Le Mariage de la Vierge [Lo Sposalizio] (Milan, Brera) . | 15 |
| vers 1503/04 | Portrait de Francesco Maria della Rovere [?] (Florence, Palais Pitti) . . . . . | 16 |
| environ 1503/1504 | Portrait de jeune Homme (Budapest, Musée des Beaux-Arts) . . . . . | 17 |
| 1503/1505 | La Vierge et les Saints (New-York, Collection Pierpont Morgan) . . . . . | 18 |
| | Le Portement de Croix (Londres, Collection de Lord Windsor) . . . . . | 19 |
| 1505 | La Lamentation sur le Christ (Boston, Collection de Mrs. Gardner) . . . . . | 20 |
| vers 1505 | Saint François d'Assise (Londres, Galerie du Dulwich College) . . . . . | 20 |
| vers 1505 | Saint Antoine de Padoue (Londres, Galerie du Dulwich College) . . . . . | 20 |
| vers 1505 | La Vierge avec l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean [Madone du Duc de Terranuova] (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) . . . . . | 21 |

| | | Page |
|---|---|---|
| vers 1505 | La Vierge du Grand-Duc (Florence, Palais Pitti) . . | 22 |
| vers 1505 | La « Petite Madone Cowper » (Panshanger, Lord Cowper) | 23 |
| vers 1505 | La Vierge de la Casa Tempi (Munich, Ancienne Pinacothèque) . . . . . | 24 |
| 1504/1505 | Saint Georges (Pétersbourg, Ermitage) . . . . . | 25 |
| 1504/1506 | La Vierge avec l'Enfant Jésus, Saint Jean-Baptiste à gauche et Saint Nicolas de Bari à droite [Madone Ansidei] (Londres, National Gallery) | 26 |
| 1505 (?) | Sainte Catherine d'Alexandrie (Londres, National Gallery) . . . . . | 27 |
| 1505 | La Vierge dans la Prairie (Vienne, Musée Royal) . . | 28 |
| 1505/1506 | La Vierge au Chardonneret [Madonna del Cardellino] (Florence, Offices) . . . | 29 |
| vers 1506 | La Vierge avec Joseph imberbe (Pétersbourg, Ermitage) . . . . . | 30 |
| vers 1506 | Portrait de Femme (Florence, Palais Pitti) . . . . . | 31 |
| vers 1506 | Portrait d'Angelo Doni (Florence, Palais Pitti) . . . | 32 |
| vers 1506 | Portrait de Madeleine Doni (Florence, Palais Pitti) . . | 33 |
| 1505/1507 | La Sainte Trinité (Pérouse, Couvent de San Severo) . | 34 |
| 1505/1507 | La Sainte Trinité (Pérouse, Couvent de San Severo) . | 35 |
| 1507 | La Vierge et l'Enfant Jésus avec le petit Saint Jean [La Belle Jardinière] (Paris, Louvre) . . . . . | 36 |
| vers 1507 | La Vierge de la Maison d'Orléans (Chantilly, Musée Condé) . . . . . | 37 |
| vers 1507 | La Sainte Famille sous le Palmier (Londres, Bridgewater House) . . . . . | 38 |
| vers 1507 | La Vierge Esterhazy (Budapest, Musée des Beaux-Arts) | 39 |
| 1507 | La Sainte Famille à l'Agneau (Madrid, Musée du Prado) | 39 |
| vers 1507 | La Sainte Famille de la Maison Canigiani (Munich, Ancienne Pinacothèque) . . | 40 |
| 1507 | La Mise au Tombeau (Rome, Galerie Borghèse) . . . . | 41 |
| | La Foi, la Charité, l'Espérance (Rome, Vatican) . . . . | 42 |
| vers 1507 | La Vierge avec l'Enfant [Madone Bridgewater] (Londres, Bridgewater House) . . . | 43 |
| vers 1507/08 | La Madone et l'Enfant Jésus [Madone de la Maison Colonna] (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) . . . | 44 |
| 1508 | La « Grande Madone Cowper » (Panshanger, Collection de Lord Cowper) . . | 45 |
| 1508 | La Vierge au Baldaquin (Florence, Palais Pitti) . . | 46 |
| 1509/1511 | Stanza della Segnatura (Rome, Vatican) . . . . . | 47 |
| 1508/1511 | Plafond [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . | 48 |
| 1508/1511 | La Justice [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . | 49 |
| 1508/1511 | La Poésie [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . | 49 |
| 1508/1511 | La Théologie [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) | 50 |
| 1508/1511 | La Philosophie [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) | 50 |
| 1509/1511 | Le premier Péché [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . . . . . | 51 |
| 1509/1511 | Le Jugement de Salomon [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . . . . | 51 |
| 1509/1511 | La Victoire d'Apollon sur Marsyas [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . | 52 |
| 1509/1511 | L'Astronomie [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) | 52 |
| 1509/1511 | Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . . . . | 53 |
| 1509/1511 | Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) [Fragment] (Rome, Vatican) | 54 |
| 1509/1511 | Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) (Rome, Vatican) . . . . | 55 |
| 1509/1511 | Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) [Fragment] (Rome, Vatican) | 56 |

| | | Page |
|---|---|---|
| 1509/1511 | Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) [Fragment] (Rome, Vatican) | 57 |
| 1509/1511 | Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) [Fragment] (Rome, Vatican) | 58 |
| 1509/1511 | Le Parnasse [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) | 59 |
| 1509/1511 | Le Parnasse [Fragment] (Rome, Vatican) . . . . | 60 |
| 1509/1511 | Le Parnasse [Fragment] (Rome, Vatican) . . . . | 61 |
| 1509/1511 | L'Ecole d'Athènes (Stanza della Segnatura) (Rome, Vatican) . . . . . | 62 |
| 1509/1511 | L'Ecole d'Athènes [Fragment] (Rome, Vatican) . . . . | 63 |
| 1509/1511 | L'Ecole d'Athènes [Fragment] (Rome, Vatican) . . . . | 64 |
| 1509/1511 | L'Ecole d'Athènes [Fragment] (Rome, Vatican) . . . . | 65 |
| 1509/1511 | L'Ecole d'Athènes [Fragment] (Rome, Vatican) . . . . | 66 |
| 1509/1511 | L'Ecole d'Athènes [Fragment contenant le Portrait du Peintre lui-même] (Rome, Vatican) | 67 |
| 1509/1511 | L'Ecole d'Athènes [Fragment: Tête de Platon] (Rome, Vatican) . . . . . | 68 |
| 1509/1511 | L'Ecole d'Athènes [Fragment: Tête d'Aristote] (Rome, Vatican) . . . . . | 69 |
| 1509/1511 | La Force, la Vérité et la Tempérance [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . | 70 |
| 1509/1511 | L'Empereur Justinien remet les Pandectes à Tribonien [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . . . . | 71 |
| 1509/1511 | Grégoire IX rendant les Décrétales [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . | 71 |
| 1509/1511 | Découverte et Incinération d'Ecritures antiques [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . . . . . | 72 |
| 1509/1511 | La Doctrine des deux Epées [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . . . . | 73 |
| 1509/1511 | Le Juge Zaleucus [Stanza della Segnatura] (Rome, Vatican) . . . . . | 73 |
| vers 1508/10 | La Madone avec l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean [Madone de la Maison Alba] (Pétersbourg, Ermitage) . . | 74 |
| vers 1510 | La Vierge avec l'Enfant Jésus et Saint Jean [Madone Aldobrandini] (Londres, National Gallery) . . . . . | 75 |
| vers 1510 | La Vierge au Voile (Paris, Louvre) . . . . . | 76 |
| vers 1510 (?) | La Vierge avec l'Enfant dormant et Saint Jean (Londres, Collection du Duc de Westminster) . . . . . | 77 |
| vers 1510/11 | Portrait du Cardinal Alidosi [?] (Madrid, Musée du Prado) | 78 |
| 1511/1512 | Le Pape Jules II (Florence, Offices) . . . . . | 79 |
| 1511/1512 | Le Pape Jules II (Florence, Palais Pitti) . . . . . | 80 |
| 1511/1514 | Plafond de la Stance d'Héliodore (Rome, Vatican) . | 81 |
| 1511/1514 | Héliodore chassé du Temple [Stance d'Héliodore] (Rome, Vatican) . . . . . | 82 |
| 1511/1514 | Héliodore chassé du Temple [Fragment: Le Pape Jules II] (Rome, Vatican) . . . . | 83 |
| 1511/1514 | Héliodore chassé du Temple [Fragment] (Rome, Vatican] | 84 |
| 1511/1514 | La Messe de Bolsène [Stance d'Héliodore] (Rome, Vatican) | 85 |
| 1511/1514 | La Messe de Bolsène [Fragment: Le Pape Jules II] (Rome, Vatican) . . . . . | 86 |
| 1511/1514 | La Messe de Bolsène [Fragment du Groupe des Suisses] (Rome, Vatican) . . . . | 87 |
| 1511/1514 | La Messe de Bolsène [Fragment] (Rome, Vatican) . . | 88 |
| 1511/1514 | La Délivrance de Saint Pierre [Stance d'Héliodore] (Rome, Vatican) . . . . . | 89 |
| 1511/1514 | La Délivrance de Saint Pierre [Fragment] (Rome, Vatican] | 90 |
| 1511/1514 | La Délivrance de Saint Pierre [Fragment] (Rome, Vatican) | 91 |
| 1511/1514 | La Délivrance de Saint Pierre [Fragment] (Rome, Vatican) | 92 |
| 1511/1514 | La Rencontre de Léon Ier et d'Attila [Stance d'Héliodore] (Rome, Vatican) . . . . | 93 |

| | | Page |
|---|---|---|
| 1511/1514 | La Rencontre de Léon Ier et d'Attila [Fragment: Léon X et sa suite] (Rome, Vatican) | 94 |
| 1512/1514 | Vision de l'Apocalypse [Stance d'Héliodore] (Rome, Vatican) . . . . . | 95 |
| 1512/1514 | Vision de l'Apocalypse [Stance d'Héliodore] (Rome, Vatican) . . . . . | 95 |
| 1512/1514 | Le Pape Sylvestre domptant un Dragon [Stance d'Héliodore] (Rome, Vatican) . . | 96 |
| 1512/1514 | Le Pape Sylvestre recevant les Présents de Constantin [Stance d'Héliodore] (Rome, Vatican) . . . . . | 96 |
| 1511/1512 | La Madone de Foligno (Rome, Vatican) . . . . . | 97 |
| vers 1512 | Enfant (Rome, Académie de San Luca) . . . . . | 98 |
| vers 1512 | Le Prophète Isaïe (Rome, San Agostino) . . . . . | 98 |
| vers 1513/14 | La Madone et l'Enfant Jésus [Madone Mackintosh] (Londres, National Gallery) . . | 99 |
| vers 1513 | La Vierge au Poisson (Madrid, Musée du Prado) | 100 |
| vers 1514 | La Vierge aux Candélabres (Londres, National Gallery) [Mr. J. C. Robinson] . . . | 101 |
| vers 1514 | Madonna dell' Impannata (Florence, Palais Pitti) . . | 102 |
| 1514 | Les Quatre Sibylles (Rome, Santa Maria della Pace) [Chapelle Chigi] . . . . | 103 |
| | Les Quatre Sibylles [Fragment: La Sibylle de Cumes et la Sibylle persique] (Rome, Santa Maria della Pace) . . | 104 |
| | Les Quatre Sibylles [Fragment: La Delphique et l'Erythrée] (Rome, Santa Maria della Pace) . . . . . | 105 |
| vers 1514 | Portrait de Tommaso Inghirami (Florence, Palais Pitti) | 106 |
| vers 1514 | Portrait de Tommaso Inghirami (Boston, Collection de Mrs. Gardner) . . . . . | 107 |
| 1514 | Le Triomphe de Galatée (Rome, Villa Farnèse) . . | 108 |
| vers 1514/15 | Sainte Cécile (Bologne, Pinacothèque) . . . . . | 109 |
| 1514/1517 | La Bataille d'Ostie [Stanza dell' Incendio] (Rome, Vatican) . . . . . | 110 |
| 1514/1517 | L'Incendie du Borgo [Stanza dell' Incendio] (Rome, Vatican) . . . . . | 111 |
| 1514/1517 | L'Incendie du Borgo [Fragment] (Rome, Vatican) . . | 112 |
| 1514/1517 | L'Incendie du Borgo [Fragment] (Rome, Vatican) . . | 113 |
| 1514/1517 | L'Incendie du Borgo [Fragment] (Rome, Vatican) . . | 114 |
| 1514/1517 | Le Couronnement de Charlemagne [Stanza dell' Incendio] (Rome, Vatican) . . . . | 115 |
| 1514/1517 | La Justification de Léon III [Stanza dell' Incendio] (Rome, Vatican) . . . . . | 116 |
| vers 1515 | Bindo Altoviti (Munich, Ancienne Pinacothèque) . . | 117 |
| vers 1515 | Portrait de Giuliano de' Medici, Duc de Nemours (Berlin, Collection Huldschinsky) | 118 |
| 1515/1516 | Portrait du Comte Balthazar Castiglione (Paris, Louvre) | 119 |
| vers 1515 | La Dame au Voile [La Donna Velata] (Florence, Palais Pitti) | 120 |
| vers 1516 | La Fornarina (Rome, Galerie Barberini) . . . . . | 121 |
| vers 1516 | Portrait d'Inconnu (Cracovie, Galerie Czartoryski) . . . | 122 |
| vers 1516 (?) | La Vierge à la Chaise [Madonna della Sedia] (Florence, Palais Pitti) . . . . . | 123 |
| vers 1516 | La Vierge della Tenda (Munich, Ancienne Pinacothèque) | 124 |
| vers 1516 | La Vierge de Saint Sixte (Dresde, Galerie Royale) . | 125 |
| vers 1516 | La Vierge de Saint Sixte [Fragments] (Dresde, Galerie Royale) . . . . . | 126 |
| vers 1516 | La Vierge de Saint Sixte [Fragment] (Dresde, Galerie Royale) . . . . . | 127 |
| 1515/1516 | La Vocation de Saint Pierre (Londres, Musée Victoria et Albert) . . . . . | 128 |
| 1517/1519 | La Vocation de Saint Pierre (Rome, Vatican) . . . . | 129 |
| 1515/1516 | La Guérison du Boiteux (Londres, Musée Victoria et Albert) . . . . . | 130 |

| | | Page |
|---|---|---|
| 1517/1519 | La Guérison du Boiteux (Rome, Vatican) | 131 |
| 1515/1516 | La Mort d'Ananias (Londres, Musée Victoria et Albert) | 132 |
| 1517/1519 | La Mort d'Ananias (Rome, Vatican) | 133 |
| 1515/1516 | La Pêche Miraculeuse (Londres, Musée Victoria et Albert) | 134 |
| 1517/1519 | La Pêche Miraculeuse (Rome, Vatican) | 135 |
| 1515/1516 | La Conversion de Saint Paul (Rome, Vatican) | 136 |
| 1515/1516 | Elymas frappé de cécité (Londres, Musée Victoria et Albert) | 137 |
| 1515/1516 | Le Sacrifice de Lystra (Londres, Musée Victoria et Albert) | 138 |
| 1517/1519 | Le Sacrifice de Lystra (Rome, Vatican) | 139 |
| 1515/1516 | La Prédication de Saint Paul à Athènes (Londres, Musée Victoria et Albert) | 140 |
| 1517/1519 | La Prédication de Saint Paul à Athènes (Rome, Vatican) | 141 |
| 1517/1519 | Le Martyre de Saint Etienne (Rome, Vatican) | 142 |
| 1517/1519 | Saint Paul en Prison (Rome, Vatican) | 142 |
| 1516 | Portraits de Navagero et Beazzano (Rome, Galerie Doria) | 143 |
| 1516 | Dieu le Père et les Constellations (Rome, Santa Maria del Popolo) | 144 |
| | Jonas (Rome, Santa Maria del Popolo) | 145 |
| 1517 | Le Portement de la Croix [Lo Spasimo di Sicilia] (Madrid, Musée du Prado) | 146 |
| vers 1518 | La Vision d'Ezéchiel (Florence, Palais Pitti) | 147 |
| 1517/1519 | Le Pape Léon X et les Cardinaux Ludovico de' Rossi et Giulio de' Medici (Florence, Palais Pitti) | 148 |
| 1518 | Portrait de Jeanne d'Aragon (Paris, Louvre) | 149 |
| 1518 | Histoire de l'Amour et de Psyché [12 sujets] (Rome, Villa Farnèse) | 150 à 156 |
| 1518 | La « Grande Sainte Famille » (Paris, Louvre) | 157 |
| 1518 | Saint Michel terrassant le Démon (Paris, Louvre) | 158 |
| vers 1518 | Sainte Marguerite (Paris, Louvre) | 159 |
| vers 1518 | La Sainte Famille [dite « La Perle »] (Madrid, Musée du Prado) | 160 |
| vers 1518 | La Sainte Famille sous le Chêne (Madrid, Musée du Prado) | 161 |
| vers 1518 | La Vierge à la Rose (Madrid, Musée du Prado) | 162 |
| vers 1518 | La « Petite Sainte Famille » (Paris, Louvre) | 163 |
| 1518 | La Madone de l'Amour divin (Naples, Musée National) | 164 |
| vers 1519 | La Visitation (Madrid, Musée du Prado) | 165 |
| 1518/1520 | Saint Jean-Baptiste (Florence, Offices) | 166 |
| 1519 | Les Loges [52 sujets] (Rome, Vatican) | 167 à 192 |
| | Specimen de Décoration « grotesque » (Rome, Vatican) | 193 |
| 1517(?)/1520 | La Transfiguration (Rome, Vatican) | 194 |
| 1517(?)/1520 | La Transfiguration [Fragment] (Rome, Vatican) | 195 |
| 1520/1524 | La Bataille de Constantin contre Maxence (Rome, Vatican) | 196 |


## SUPPLÉMENT

œuvres douteuses ou attribuées à tort à Raphaël


| | | |
|---|---|---|
| | Saint Nicolas [Copie de l'Original détruit] (Città di Castello, Galerie Municipale) | 199 |
| environ 1502 | La Vierge avec l'Enfant Jésus (Pérouse, Pinacothèque) | 200 |
| vers 1506 | La Vierge à l'Œillet (Lucca, Collection du Comte Spada) | 201 |
| vers 1506 | La Vierge à l'Œillet (Florence, Collection Adolphe Gottschewski) | 201 |

| | | Page |
|---|---|---|
| vers 1512 | Portrait du Cardinal Alessandro Farnèse (Naples, Museo Nazionale) . . . . | 202 |
| vers 1516 | Portrait du Cardinal Bibbiena (Florence, Palais Pitti) | 203 |
| | Portrait du Duc Guidobaldo d'Urbino (Vienne, Musée Royal) . . . . . | 204 |
| 1518 | Portrait de Laurent de Médicis, Duc d'Urbino (Florence, Offices et Palais Pitti) . . . . . | 205 |
| 1516/1518 | La Madone del Passeggio (Londres, Bridgewater House) | 206 |
| vers 1512 | La Madone de Lorette (Paris, Louvre) . . . . . | 206 |
| | Portrait de Femme (Florence, Offices) . . . . . | 207 |
| | Portrait de Femme (Hanovre, Musée Kestner) . . . . . | 207 |
| | Portrait de jeune Homme (Paris, Louvre) . . . . . | 208 |
| | Portrait de Vieillard (Pétersbourg, Ermitage) . . . . | 208 |
| | Le Christ dans la Gloire (Parme, Galerie) . . . . | 209 |
| | La Vierge avec l'Enfant Jésus (Londres, Collection du Comte de Northbrook) . . | 210 |
| | Saint Jean-Baptiste dans le Désert (Paris, Louvre) . . | 210 |
| | Le Violoniste (Paris, Collection du Baron Alphonse de Rothschild) . . . . . | 211 |
| | Portraits de deux Hommes (Paris, Louvre) . . . . . | 211 |
| | Le Christ en Croix (Pétersbourg, Ermitage) . . . . | 212 |
| | Le Baptême du Christ (Munich, Pinacothèque) . . . | 213 |
| | La Résurrection (Munich, Pinacothèque) . . . . . | 213 |
| | Apollon et Marsyas (Paris, Louvre) . . . . . | 214 |

# COLLECTIONS ET PROPRIETAIRES DES ŒUVRES


Page

**Bergame** (Académie)

Saint Sébastien . . . . . 9

**Berlin** (Collection Huldschinsky)

Portrait de Giuliano de' Medici, Duc de Nemours . . . . . 118

**Berlin** (Musée de l'Empereur Frédéric)

La Vierge et l'Enfant Jésus entre Saint Jérôme à gauche et Saint François à droite . . . . . 5
Madone de la Maison Diotalevi . . 6
Madone de la Collection Solly . . 7
La Vierge avec l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean (Madone du Duc de Terranuova) . . . . . 21
La Madone et l'Enfant Jésus (Madone de la Maison Colonna) . . . . 44

**Bologne** (Pinacothèque)

Sainte Cécile . . . . . 109

**Boston** (Collection de Mrs. Gardner)

La Lamentation sur le Christ . . . 20
Portrait de Tommaso Inghirami . . 107

**Brescia** (Galerie Municipale)

Le Christ bénissant . . . . . 9

**Budapest** (Musée des Beaux-Arts)

Portrait de jeune Homme . . . . 17
La Vierge Esterhazy . . . . . 39

**Chantilly** (Musée Condé)

Les Trois Grâces . . . . . 2
La Vierge de la Maison d'Orléans . 37

**Città di Castello** (Galerie Municipale)

La Sainte Trinité . . . . . 1
La Création de la Femme . . . . 1
Saint Nicolas (Copie de l'Original détruit) . . . . . 199

**Cracovie** (Galerie Czartoryski)

Portrait d'Inconnu . . . . . 122

Page

**Dresde** (Galerie Royale)

La Vierge de Saint Sixte . . . . 125
La Vierge de Saint Sixte (Fragment) 126
La Vierge de Saint Sixte (Fragment) 127

**Florence** (Collection Adolphe Gottschewski)

La Vierge à l'Œillet . . . . . 201

**Florence** (Offices)

Portrait de Raphaël par lui-même Frontispice
La Vierge au Chardonneret (Madonna del Cardellino) . . . . . 29
Le Pape Jules II . . . . . 79
Saint Jean-Baptiste . . . . . 166
Portrait de Femme . . . . . 207

**Florence** (Palais Pitti)

Portrait de Francesco Maria della Rovere (?) . . . . . 16
La Vierge du Grand-Duc . . . . 22
Portrait de Femme . . . . . 31
Portrait d'Angelo Doni . . . . . 32
Portrait de Madeleine Doni . . . 33
La Vierge au Baldaquin . . . . . 46
Le Pape Jules II . . . . . 80
Madonna dell' Impannata . . . . 102
Portrait de Tommaso Inghirami . . 106
La Dame au Voile (La Donna Velata) 120
La Vierge à la Chaise (Madonna della Sedia) . . . . . 123
La Vision d'Ezéchiel . . . . . 147
Le Pape Léon X et les Cardinaux Ludovico de' Rossi et Giulio de' Medici . . . . . 148
Portrait du Cardinal Bibbiena . . 203
Portrait de Laurent de Médicis, Duc d'Urbino (et Offices) . . . . . 205

**Hanovre** (Musée Kestner)

Portrait de Femme . . . . . 207

**Lisbonne** (Galerie)

Saint Cyrille ressuscite trois morts . 12

Page

**Londres** (Bridgewater House)
La Sainte Famille sous le Palmier . 38
La Vierge avec l'Enfant (Madone Bridgewater) . . . . . 43
La Madone del Passeggio . . . . 206

**Londres** (Collection Mond)
Le Christ en Croix . . . . . 10

**Londres** (Collection du Comte de Northbrook)
La Vierge avec l'Enfant Jésus . . 210

**Londres** (Collection du Duc de Westminster)
La Vierge avec l'Enfant dormant et Saint Jean . . . . . 77

**Londres** (Collection de Lord Windsor)
Le Portement de Croix . . . . . 19

**Londres** (Galerie de Dulwich College)
Saint François d'Assise . . . . . 20
Saint Antoine de Padoue . . . . 20

**Londres** (Musée Victoria et Albert)
La Vocation de Saint Pierre . . . 128
La Guérison du Boiteux . . . . 130
La Mort d'Ananias . . . . . 132
La Pêche miraculeuse . . . . . 134
Elymas frappé de cécité . . . . . 137
Le Sacrifice de Lystra . . . . . 138
La Prédication de Saint Paul à Athènes 140

**Londres** (National Gallery)
Le Songe du Chevalier . . . . . 2
La Vierge avec l'Enfant Jésus, Saint Jean-Baptiste à gauche et Saint Nicolas de Bari à droite (Madone Ansidei) . . . . . 26
Sainte Catherine d'Alexandrie . . 27
La Vierge avec l'Enfant Jésus et Saint Jean (Madone Aldobrandini) . . 75
La Madone et l'Enfant Jésus (Madone Mackintosh) . . . . . 99
La Vierge aux Candélabres (Mr. J. C. Robinson) . . . . . 101

**Lucca** (Collection du Comte Spada)
La Vierge à l'Œillet . . . . . 201

**Madrid** (Musée du Prado)
La Sainte Famille à l'Agneau . . . 39
Portrait du Cardinal Alidosi (?) . . 78
La Vierge au Poisson . . . . . 100
Le Portement de la Croix (Lo Spasimo di Sicilia) . . . . . 146

Page

La Sainte Famille (dite « La Perle ») 160
La Sainte Famille sous le Chêne . 161
La Vierge à la Rose . . . . . 162
La Visitation . . . . . 165

**Milan** (Brera)
Le Mariage de la Vierge (Lo Sposalizio) . . . . . 15

**Munich** (Pinacothèque)
Le Baptême du Christ . . . . . 213
La Résurrection . . . . . 213

**Munich** (Ancienne Pinacothèque)
La Vierge de la Casa Tempi . . . 24
La Sainte Famille de la Maison Canigiani . . . . . 40
Bindo Altoviti . . . . . 117
La Vierge della Tenda . . . . . 124

**Naples** (Musée National)
La Madone de l'Amour divin . . 164
Portrait du Cardinal Alessandro Farnèse . . . . . 202

**New-York** (Collection Pierpont Morgan)
La Vierge et les Saints . . . . . 18

**Panshanger** (Collection du Lord Cowper)
La « Petite Madone Cowper » . . 23
La « Grande Madone Cowper » . . 45

**Paris** (Collection du Baron Alphonse de Rothschild)
Le Violoniste . . . . . 211

**Paris** (Louvre)
Saint Georges et le Dragon . . . 3
Saint Michel et le Dragon . . . . 3
La Vierge et l'Enfant Jésus avec le petit Saint Jean (La Belle Jardinière) 36
La Vierge au Voile . . . . . 76
Portrait du Comte Balthazar Castiglione . . . . . 119
Portrait de Jeanne d'Aragon . . . 149
La « Grande Sainte Famille » . . . 157
Saint Michel terrassant le Démon . 158
Sainte Marguerite . . . . . 159
La « Petite Sainte Famille » . . . 163
La Madone de Lorette . . . . . 206
Portrait de jeune Homme . . . . 208
Saint Jean-Baptiste dans le Désert . 210
Portraits de deux Hommes . . . 211
Apollon et Marsyas . . . . . 214

**Parme** (Galerie)
Le Christ dans la Gloire . . . . 209

Page

**Pérouse** (Couvent de San Severo)
La Sainte Trinité . . . . . 34
La Sainte Trinité . . . . . 35

**Pérouse** (Pinacothèque)
La Vierge avec l'Enfant Jésus . . 200

**Richmond** (Collection de Sir Frédéric Cook)
Saint Jérôme punit Sabinianus l'Hérétique . . . . . 11

**Rome** (Académie de San Luca)
Enfant . . . . . 98

**Rome** (Galerie Barberini)
La Fornarina . . . . . 121

**Rome** (Galerie Borghèse)
Portrait de Pierre le Pérugin (?) . 8
La Mise au Tombeau . . . . . 41

**Rome** (Galerie Doria)
Portraits de Navagero et Beazzano . 143

**Rome** (San Agostino)
Le Prophète Isaïe . . . . . 98

**Rome** (Santa Maria della Pace)
Les Quatre Sibylles (Chapelle Chigi) 103
Les Quatre Sibylles (Fragment: La Sibylle de Cumes et la Sibylle persique) . . . . . 104
Les Quatre Sibylles (Fragment: La Delphique et l'Erythrée) . . . . 105

**Rome** (Santa Maria del Popolo)
Dieu le Père et les Constellations . 144
Jonas . . . . . 145

**Rome** (Vatican)
Le Couronnement de la Vierge . . 13
L'Annonciation . . . . . 14
L'Adoration des Mages . . . . . 14
La Présentation au Temple . . . . 14
La Foi, la Charité, l'Espérance . . 42
Stanza della Segnatura . . . . . 47
Plafond (Stanza della Segnatura) . 48
La Justice (Stanza della Segnatura) 49
La Poésie (Stanza della Segnatura) . 49
La Théologie (Stanza della Segnatura) 50
La Philosophie (Stanza della Segnatura) . . . . . 50
Le premier Péché (Stanza della Segnatura) . . . . . 51
Le Jugement de Salomon (Stanza della Segnatura) . . . . . 51

Page

La Victoire d'Apollon sur Marsyas (Stanza della Segnatura) . . . . 52
L'Astronomie (Stanza della Segnatura) 52
Le Triomphe de la Religion [La Disputa del Sacramento] (Stanza della Segnatura) . . . . . 53
Le Triomphe de la Religion [La Disputa del Sacramento] (Fragment) . 54
Le Triomphe de la Religion [La Disputa del Sacramento] (Fragment) . 55
Le Triomphe de la Religion [La Disputa del Sacramento] (Fragment) . 56
Le Triomphe de la Religion [La Disputa del Sacramento] (Fragment) . 57
Le Triomphe de la Religion [La Disputa del Sacramento] (Fragment) . 58
Le Parnasse (Stanza della Segnatura) 59
Le Parnasse (Fragment) . . . . . 60
Le Parnasse (Fragment) . . . . . 61
L'Ecole d'Athènes (Stanza della Segnatura) . . . . . 62
L'Ecole d'Athènes (Fragment) . . . 63
L'Ecole d'Athènes (Fragment) . . . 64
L'Ecole d'Athènes (Fragment) . . . 65
L'Ecole d'Athènes (Fragment) . . . 66
L'Ecole d'Athènes (Fragment contenant le Portrait du Peintre lui-même) 67
L'Ecole d'Athènes (Fragment: Tête de Platon) . . . . . 68
L'Ecole d'Athènes (Fragment: Tête d'Aristote) . . . . . 69
La Force, la Vérité et la Tempérance (Stanza della Segnatura) . . . . 70
L'Empereur Justinien remet les Pandectes à Tribonien (Stanza della Segnatura) . . . . . 71
Grégoire IX rendant les Décrétales (Stanza della Segnatura) . . . . 71
Découverte et Incinération d'Ecritures antiques (Stanza della Segnatura) 72
La Doctrine des deux Epées (Stanza della Segnatura) . . . . . 73
Le Juge Zaleucus (Stanza della Segnatura) . . . . . 73
Plafond de la Stance d'Héliodore . 81
Héliodore chassé du Temple (Stance d'Héliodore) . . . . . 82
Héliodore chassé du Temple (Fragment: Le Pape Jules II) . . . . 83
Héliodore chassé du Temple (Fragment) 84
La Messe de Bolsène (Stance d'Héliodore) . . . . . 85

Page

La Messe de Bolsène (Fragment: Le Pape Jules II) . . . . . 86
La Messe de Bolsène (Fragment du Groupe des Suisses) . . . . . 87
La Messe de Bolsène (Fragment) . 88
La Délivrance de Saint Pierre (Stance d'Héliodore) . . . . . 89
La Délivrance de Saint Pierre (Fragment) . . . . . 90
La Délivrance de Saint Pierre (Fragment) . . . . . 91
La Délivrance de Saint Pierre (Fragment) . . . . . 92
La Rencontre de Léon Ier et d'Attila (Stance d'Héliodore) . . . . . 93
La Rencontre de Léon Ier et d'Attila (Fragment: Léon X et sa suite) . 94
Vision de l'Apocalypse (Stance d'Héliodore) . . . . . 95
Vision de l'Apocalypse (Stance d'Héliodore) . . . . . 95
Le Pape Sylvestre domptant un Dragon (Stance d'Héliodore) . . . 96
Le Pape Sylvestre recevant les Présents de Constantin (Stance d'Héliodore) . . . . . 96
La Madone de Foligno . . . . . 97
La Bataille d'Ostie (Stanza dell' Incendio) . . . . . 110
L'Incendie du Borgo (Stanza dell' Incendio) . . . . . 111
L'Incendie du Borgo (Fragment) . . 112
L'Incendie du Borgo (Fragment) . . 113
L'Incendie du Borgo (Fragment) . . 114
Le Couronnement de Charlemagne (Stanza dell' Incendio) . . . . 115

Page

La Justification de Léon III (Stanza dell' Incendio) . . . . . 116
La Vocation de Saint Pierre . . . 129
La Guérison du Boiteux . . . . . 131
La Mort d'Ananias . . . . . 133
La Pêche miraculeuse . . . . . 135
La Conversion de Saint Paul . . . 136
Le Sacrifice de Lystra . . . . . 139
La Prédication de Saint Paul à Athènes 141
Le Martyre de Saint Etienne . . . 142
Saint Paul en Prison . . . . . 142
Les Loges (52 sujets) . . . . 167 à 192
Specimen de Décoration « grotesque » 193
La Transfiguration . . . . . 194
La Transfiguration (Fragment) . . 195
La Bataille de Constantin contre Maxence . . . . . 196

**Rome** (Villa Farnèse)

Le Triomphe de Galatée . . . . 108
Histoire de l'Amour et de Psyché (12 sujets) . . . . . 150 à 156

**Saint-Pétersbourg** (Ermitage)

La Madone et l'Enfant Jésus (Madonna Conestabile della Staffa) . 4
Saint Georges . . . . . 25
La Vierge avec Joseph imberbe . . 30
La Madone avec l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean (Madone de la Maison Alba) . . . . . 74
Portrait de Vieillard . . . . . 208
Le Christ en Croix . . . . . 212

**Vienne** (Musée Royal)

La Vierge dans la Prairie . . . . 28
Portrait du Duc Guidobaldo d'Urbino 204

# CLASSEMENT DES ŒUVRES D'APRES LA NATURE DES SUJETS
## (Y COMPRIS LES TAPISSERIES)

I. SUJETS RELIGIEUX : 1. Ancien Testament. — 2. Nouveau Testament. — 3. Madones et Saintes Familles. — 4. Saints Personnages. — II. SUJETS PROFANES : 1. Mythologie. — 2. Allégories. — 3. Légende et Histoire. — III. PORTRAITS : 1. Hommes. — 2. Femmes. — IV. DIVERS.


Page

### I. SUJETS RELIGIEUX

#### 1. Ancien Testament

La Sainte Trinité, 1499 (Città di Castello, Galerie Municipale) . . . . . 1
La Création de la Femme, 1499 (Città di Castello, Galerie Municipale) . . . 1
La Présentation au Temple, 1503 (Rome, Vatican) . . . . . 14
La Sainte Trinité, 1505/1507 (Pérouse, Couvent de San Severo) . . . . 34
La Sainte Trinité, 1505/1507 (Pérouse, Couvent de San Severo) . . . . 35
Le premier Péché, 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . 51
Le Jugement de Salomon, 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 51
Le Prophète Isaïe, vers 1512 (Rome, San Agostino) . . . . . 98
Dieu le Père et les Constellations, 1516 (Rome, Santa Maria del Popolo) . . 144
Jonas (Rome, Santa Maria del Popolo) . 145
La Vision d'Ezéchiel, vers 1518 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 147
Dieu séparant la Lumière et les Ténèbres, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . 167
Dieu séparant la Terre et l'Eau, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 167
La Création du Soleil et de la Lune, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 168
La Création des Animaux, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 168
La Création de la Femme, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 169
Le premier Péché, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 169
Adam et Eve chassés du Paradis, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 170

Page

Les Travaux d'Adam et Eve, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 170
La Construction de l'Arche, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 171
Le Déluge, 1519 (Rome, Vatican, Loges) 171
La Sortie de l'Arche, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 172
Le Sacrifice de Noé, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 172
Abraham et Melchisédech, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 173
La Promesse de Dieu à Abraham, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 173
Abraham et les Anges, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 174
La Fuite de Loth, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 174
Dieu apparaît à Isaac, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 175
Isaac et Rébecca épiés par Abimélech, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . 175
Isaac bénissant Jacob, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 176
Isaac et Esaü, 1519 (Rome, Vatican, Loges) 176
L'Echelle de Jacob, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 177
Jacob et Rachel, 1519 (Rome, Vatican, Loges) 177
Jacob demandant la main de Rachel, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 178
La Fuite de Jacob, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 178
Le Songe de Joseph, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 179
Joseph vendu par ses Frères, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 179
Joseph et la Femme de Putiphar, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 180
Le Songe de Pharaon, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 180

Page

Moïse sauvé des Eaux, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 181
Le Buisson ardent, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 181
Le Passage de la Mer Rouge, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 182
Moïse faisant jaillir l'Eau du Rocher, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 182
Moïse recevant les Tables de la Loi, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 183
Le Veau d'Or, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 183
La Colonne de Fumée, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 184
Moïse rapportant les Tables de la Loi, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . 184
Le Passage du Jourdain, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 185
La Chute de Jéricho, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 185
Josué arrêtant le Soleil, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 186
Le Partage du Pays, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 186
David sacré par Samuel, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 187
David et Goliath, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 187
Le Triomphe de David, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 188
David et Bethsabée, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 188
Le Sacre de Salomon, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 189
Le Jugement de Salomon, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 189
La Reine de Saba, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 190
La Construction du Temple, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 190

2. Nouveau Testament

Le Christ bénissant, 1502/1503 (Brescia, Galerie Municipale) . . . . . 9
Le Christ en Croix, 1502/1503 (Londres, Collection Mond) . . . . . 10
L'Adoration des Mages, 1503 (Rome, Vatican) . . . . . 14
Le Portement de Croix (Londres, Collection de Lord Windsor) . . . . . 19
La Lamentation sur le Christ, 1505 (Boston, Collection de Mrs. Gardner) . . . 20

Page

La Mise au Tombeau, 1507 (Rome, Galerie Borghèse) . . . . . 41
La Délivrance de Saint Pierre, 1511/1514 (Rome, Vatican, Stance d'Héliodore) 89
La Délivrance de Saint Pierre [Fragment], 1511/1514 (Rome, Vatican) . . . . 90
La Délivrance de Saint Pierre [Fragment], 1511/1514 (Rome, Vatican) . . . . 91
La Délivrance de Saint Pierre [Fragment], 1511/1514 (Rome, Vatican) . . . . 92
La Vocation de Saint Pierre, 1515/1516 (Londres, Musée Victoria et Albert) 128
La Vocation de Saint Pierre, 1517/1519 (Rome, Vatican) . . . . . 129
La Guérison du Boiteux, 1515/1516 (Londres, Musée Victoria et Albert) . . 130
La Guérison du Boiteux, 1517/1519 (Rome, Vatican) . . . . . 131
La Mort d'Ananias, 1515/1516 (Londres, Musée Victoria et Albert) . . . . 132
La Mort d'Ananias, 1517/1519 (Rome, Vatican) . . . . . 133
La Pêche miraculeuse, 1515/1516 (Londres, Musée Victoria et Albert) . . 134
La Pêche miraculeuse, 1517/1519 (Rome, Vatican) . . . . . 135
La Conversion de Saint Paul, 1515/1516 (Rome, Vatican) . . . . . 136
Elymas frappé de cécité, 1515/1516 (Londres, Musée Victoria et Albert) . . 137
Le Sacrifice de Lystra, 1515/1516 (Londres, Musée Victoria et Albert) . . 138
Le Sacrifice de Lystra, 1517/1519 (Rome, Vatican) . . . . . 139
La Prédication de Saint Paul à Athènes, 1515/1516 (Londres, Musée Victoria et Albert) . . . . . 140
La Prédication de Saint Paul à Athènes, 1517/1519 (Rome, Vatican) . . . . 141
Le Martyre de Saint Etienne, 1517/1519 (Rome, Vatican) . . . . . 142
Saint Paul en Prison, 1517/1519 (Rome, Vatican) . . . . . 142
Le Portement de la Croix (Lo Spasimo di Sicilia), 1517 (Madrid, Musée du Prado) . . . . . 146
L'Adoration des Bergers, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 191
L'Adoration des Mages, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 191
Le Baptême du Christ, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . . . . . 192

Page

La Cène, 1519 (Rome, Vatican, Loges) . 192
La Transfiguration, 1517(?)/1520 (Rome, Vatican) . . . . . 194
La Transfiguration [Fragment], 1517(?)/1520 (Rome, Vatican) . . . . . 195
Le Christ dans la Gloire (Parme, Galerie) 209
Le Christ en Croix (Pétersbourg, Ermitage) 212
Le Baptême du Christ (Munich, Pinacothèque) . . . . . 213
La Résurrection (Munich, Pinacothèque) 213

3. Madones et Saintes Familles

La Madone et l'Enfant Jésus (Madonna Conestabile della Staffa), vers 1502/03 (Pétersbourg, Ermitage) . . . . . 4
La Vierge et l'Enfant Jésus entre Saint Jérôme à gauche et Saint François à droite, vers 1502 (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) . . . . . 5
Madone de la Maison Diotalevi, vers 1502 (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) 6
Madone de la Collection Solly, environ 1502 (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) . . . . . 7
Le Couronnement de la Vierge, 1503 (Rome, Vatican) . . . . . 13
L'Annonciation, 1503 (Rome, Vatican) . 14
Le Mariage de la Vierge (Lo Sposalizio), 1504 (Milan, Brera) . . . . . 15
La Vierge et les Saints, 1503/1505 (New-York, Collection Pierpont Morgan) . 18
La Vierge avec l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean (Madone du Duc de Terranuova), vers 1505 (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) . . . . . 21
La Vierge du Grand-Duc, vers 1505 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 22
La « Petite Madone Cowper », vers 1505 (Panshanger, Lord Cowper) . . . 23
La Vierge de la Casa Tempi, vers 1505 (Munich, Ancienne Pinacothèque) . 24
La Vierge avec l'Enfant Jésus, Saint Jean-Baptiste à gauche et Saint Nicolas de Bari à droite (Madone Ansidei), 1504/1506 (Londres, National Gallery) 26
La Vierge dans la Prairie, 1505 (Vienne, Musée Royal). . . . . 28
La Vierge au Chardonneret (Madonna del Cardellino), 1505/1506 (Florence, Offices) . . . . . 29
La Vierge avec Joseph imberbe, vers 1506 (Pétersbourg, Ermitage) . . . 30
La Vierge et l'Enfant Jésus avec le petit Saint Jean (La Belle Jardinière), 1507 (Paris, Louvre) . . . . . 36
La Vierge de la Maison d'Orléans, vers 1507 (Chantilly, Musée Condé) . . 37
La Sainte Famille sous le Palmier, vers 1507 (Londres, Bridgewater House) . 38
La Sainte Famille à l'Agneau, 1507 (Madrid, Musée du Prado) . . . . 39
La Vierge Esterhazy, vers 1507 (Budapest, Musée des Beaux-Arts) . . . 39
La Sainte Famille de la Maison Canigiani, vers 1507 (Munich, Ancienne Pinacothèque) . . . . . 40
La Vierge avec l'Enfant (Madone Bridgewater), vers 1507 (Londres, Bridgewater House) . . . . . 43
La Madone et l'Enfant Jésus (Madone de la Maison Colonna), vers 1507/1508 (Berlin, Musée de l'Empereur Frédéric) . . . . . 44
La « Grande Madone Cowper », 1508 (Panshanger, Collection de Lord Cowper) . . . . . 45
La Vierge au Baldaquin, 1508 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 46
La Madone avec l'Enfant Jésus et le petit Saint Jean (Madone de la Maison Alba), vers 1508/1510 (Pétersbourg, Ermitage) . . . . . 74
La Vierge avec l'Enfant Jésus et Saint Jean (Madone Aldobrandini), vers 1510 (Londres, National Gallery) . 75
La Vierge au Voile, vers 1510 (Paris, Louvre) . . . . . 76
La Vierge avec l'Enfant dormant et Saint Jean, vers 1510 [?] (Londres, Collection du Duc de Westminster) . . . 77
La Madone de Foligno, 1511/1512 (Rome, Vatican) . . . . . 97
La Madone et l'Enfant Jésus (Madone Mackintosh), vers 1513/1514 (Londres, National Gallery) . . . . . 99
La Vierge au Poisson, vers 1513 (Madrid, Musée du Prado) . . . . . 100
La Vierge aux Candélabres, vers 1514 (Londres, National Gallery, Mr. J. C. Robinson) . . . . . 101
Madonna dell' Impannata, vers 1514 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 102
La Vierge à la Chaise (Madonna della Sedia), vers 1516 (?) (Florence, Palais Pitti) 123

Page

La Vierge della Tenda, vers 1516 (Munich, Ancienne Pinacothèque) . . . . . 124
La Vierge de Saint Sixte, vers 1516 (Dresde, Galerie Royale) . . . . 125
La Vierge de Saint Sixte [Fragments], vers 1516 (Dresde, Galerie Royale) 126
La Vierge de Saint Sixte [Fragment], vers 1516 (Dresde, Galerie Royale) . . 127
La « Grande Sainte Famille », 1518 (Paris, Louvre) . . . . . 157
La Sainte Famille (dite « La Perle »), vers 1518 (Madrid, Musée du Prado) . . 160
La Sainte Famille sous le Chêne, vers 1518 (Madrid, Musée du Prado) . . 161
La Vierge à la Rose, vers 1518 (Madrid, Musée du Prado) . . . . . 162
La « Petite Sainte Famille », vers 1518 (Paris, Louvre) . . . . . 163
La Madone de l'Amour divin, 1518 (Naples, Musée National) . . . . 164
La Visitation, vers 1519 (Madrid, Musée du Prado) . . . . . 165
La Vierge avec l'Enfant Jésus, environ 1502 (Pérouse, Pinacothèque) . . . 200
La Vierge à l'Œillet, vers 1506 (Lucca, Collection du Comte Spada) . . . 201
La Vierge à l'Œillet, vers 1506 (Florence, Collection Adolphe Gottschewski) . 201
La Madone de Lorette, vers 1512 (Paris, Louvre) . . . . . 206
La Madone de Passeggio, 1516/1518 (Londres, Bridgewater House) . . . . 206
La Vierge avec l'Enfant Jésus (Londres, Collection du Comte de Northbrook) . . . . . 210

4. Saints Personnages

Saint George et le Dragon, 1500/1502 [?] (Paris, Louvre) . . . . . 3
Saint Michel et le Dragon, 1500/1502 (Paris, Louvre) . . . . . 3
Saint Sebastien, 1502/1503 (Bergame, Académie) . . . . . 9
Saint Jérôme punit Sabinianus l'Hérétique, 1502/1503 (Richmond, Collection de Sir Frédéric Cook) . . . . . 11
Saint Cyrille ressuscite trois morts, 1502/03 (Lisbonne, Galerie) . . . . . 12
Saint François d'Assise, vers 1505 (Londres, Galerie du Dulwich College) . 20
Saint Antoine de Padoue, vers 1505 (Londres, Galerie du Dulwich College) . 20

Page

Saint Georges, 1504/1505 (Pétersbourg, Ermitage) . . . . . 25
Sainte Catherine d'Alexandrie, 1505 [?] (Londres, National Gallery) . . . 27
Sainte Cécile, vers 1514/1515 (Bologne, Pinacothèque) . . . . . 109
Saint Michel terrassant le Démon, 1518 (Paris, Louvre) . . . . . 158
Sainte Marguerite, vers 1518 (Paris, Louvre) 159
Saint Jean Baptiste, 1518/1520 (Florence, Offices) . . . . . 166
Saint Nicolas (Copie de l'original détruit) (Città di Castello, Galerie Municipale) 199
Saint Jean-Baptiste dans le Désert (Paris, Louvre) . . . . . 210

II. SUJETS PROFANES

1. Mythologie

Les Trois Grâces, vers 1493/1500 (Chantilly, Musée Condé) . . . . . 2
La Victoire d'Apollon sur Marsyas, 1509 à 1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 52
Le Parnasse, 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 59
Le Parnasse [Fragment], 1509/1511 (Rome, Vatican) . . . . . 60
Le Parnasse [Fragment], 1509/1511 (Rome, Vatican) . . . . . 61
Les Quatre Sibylles, 1514 (Rome, Santa Maria della Pace, Chapelle Chigi) . 103
Les Quatre Sibylles [Fragment: La Sibylle de Cumes et la Sibylle persique] (Rome, Santa Maria della Pace) 104
Les Quatre Sibylles [Fragment: La Delphique et l'Erythrée] (Rome, Santa Maria della Pace) . . . . . 105
Le Triomphe de Galatée, 1514 (Rome, Villa Farnèse) . . . . . 108
Histoire de l'Amour et de Psyché [12 sujets], 1518 (Rome, Villa Farnèse) 150 à 156
Apollon et Marsyas (Paris, Louvre) . . 214

2. Allégories

Le Songe du Chevalier, vers 1498/1500 (Londres, National Gallery) . . . 2
La Foi, la Charité, l'Espérance (Rome, Vatican) . . . . . 42
La Justice, 1508/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 49
La Poésie, 1508/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 49

Page

La Théologie, 1508/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 50
La Philosophie, 1508/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 50
L'Astronomie, 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 52
Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . 53
Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) [Fragment], 1509/11 (Rome, Vatican) . . . . . 54
Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) [Fragment], 1509/11 (Rome, Vatican) . . . . . 55
Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) [Fragment], 1509/11 (Rome, Vatican) . . . . . 56
Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) [Fragment], 1509/11 (Rome, Vatican) . . . . . 57
Le Triomphe de la Religion (La Disputa del Sacramento) [Fragment], 1509/11 (Rome, Vatican) . . . . . 58
La Force, la Vérité et la Tempérance, 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 70
Le Juge Zaleucus, 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . 73
La Doctrine des deux Epées, 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 73
La Messe de Bolsène, 1511/1514 (Rome, Vatican, Stance d'Héliodore) . . . 85
La Messe de Bolsène [Fragment: Le Pape Jules II], 1511/1514 (Rome, Vatican) 86
La Messe de Bolsène [Fragment du Groupe des Suisses], 1511/1514 (Rome, Vatican) 87
La Messe de Bolsène [Fragment], 1511/14 (Rome, Vatican) . . . . . 88
La Justification de Léon III, 1514/1517 (Rome, Vatican, Stanza dell' Incendio) 116

3. Légende et Histoire

L'Ecole d'Athènes, 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . 62
L'Ecole d'Athènes [Fragment], 1509/1511 (Rome, Vatican) . . . . . 63
L'Ecole d'Athènes [Fragment], 1509/1511 (Rome, Vatican) . . . . . 64
L'Ecole d'Athènes [Fragment], 1509/1511 (Rome, Vatican) . . . . . 65

Page

L'Ecole d'Athènes [Fragment], 1509/1511 (Rome, Vatican) . . . . . 66
L'Ecole d'Athènes [Fragment contenant le Portrait du Peintre lui-même], 1509/11 (Rome, Vatican) . . . . . 67
L'Ecole d'Athènes [Fragment: Tête de Platon], 1509/11 (Rome, Vatican) . . 68
L'Ecole d'Athènes [Fragment: Tête d'Aristote], 1509/1511 (Rome, Vatican) . 69
L'Empereur Justinien remet les Pandectes à Tribonien, 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 71
Grégoire IX rendant les Décrétales, 1509/11 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) 71
Découverte et Incinération d'Ecritures antiques, 1509/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 72
Plafond de la Stance d'Héliodore, 1511/14 (Rome, Vatican) . . . . . 81
Héliodore chassé du Temple, 1511/1514 (Rome, Vatican, Stance d'Héliodore) . 82
Héliodore chassé du Temple [Fragment: Le Pape Jules II], 1511/1514 (Rome, Vatican) . . . . . 83
Héliodore chassé du Temple [Fragment], 1511/1514 (Rome, Vatican) . . . . 84
La Rencontre de Léon Ier et d'Attila, 1511/1514 (Rome, Vatican, Stance d'Héliodore) . . . . . 93
La Rencontre de Léon Ier et d'Attila [Fragment: Léon X et sa suite], 1511/1514 (Rome, Vatican) . . . . . 94
Vision de l'Apocalypse, 1512/1514 (Rome, Vatican, Stance d'Héliodore) . . . 95
Vision de l'Apocalypse, 1512/1514 (Rome, Vatican, Stance d'Héliodore) . . . 95
Le Pape Sylvestre domptant un Dragon, 1512/1514 (Rome, Vatican, Stance d'Héliodore) . . . . . 96
Le Pape Sylvestre recevant les Présents de Constantin, 1512/1514 (Rome, Vatican, Stance d'Héliodore) . . . . 96
La Bataille d'Ostie, 1514/1517 (Rome, Vatican, Stanza dell' Incendio) . . . 110
L'Incendie du Borgo, 1514/1517 (Rome, Vatican, Stanza dell' Incendio) . . 111
L'Incendie du Borgo [Fragment], 1514/1517 (Rome, Vatican) . . . . . 112
L'Incendie du Borgo [Fragment], 1514/1517 (Rome, Vatican) . . . . . 113
L'Incendie du Borgo [Fragment], 1514/1517 (Rome, Vatican) . . . . . 114

Page

Le Couronnement de Charlemagne, 1514/17 (Rome, Vatican, Stanza dell' Incendio) 115
La Bataille de Constantin contre Maxence, 1520/1524 (Rome, Vatican) . . . . 196

## III. PORTRAITS

### 1. Hommes

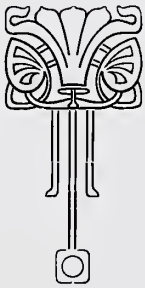
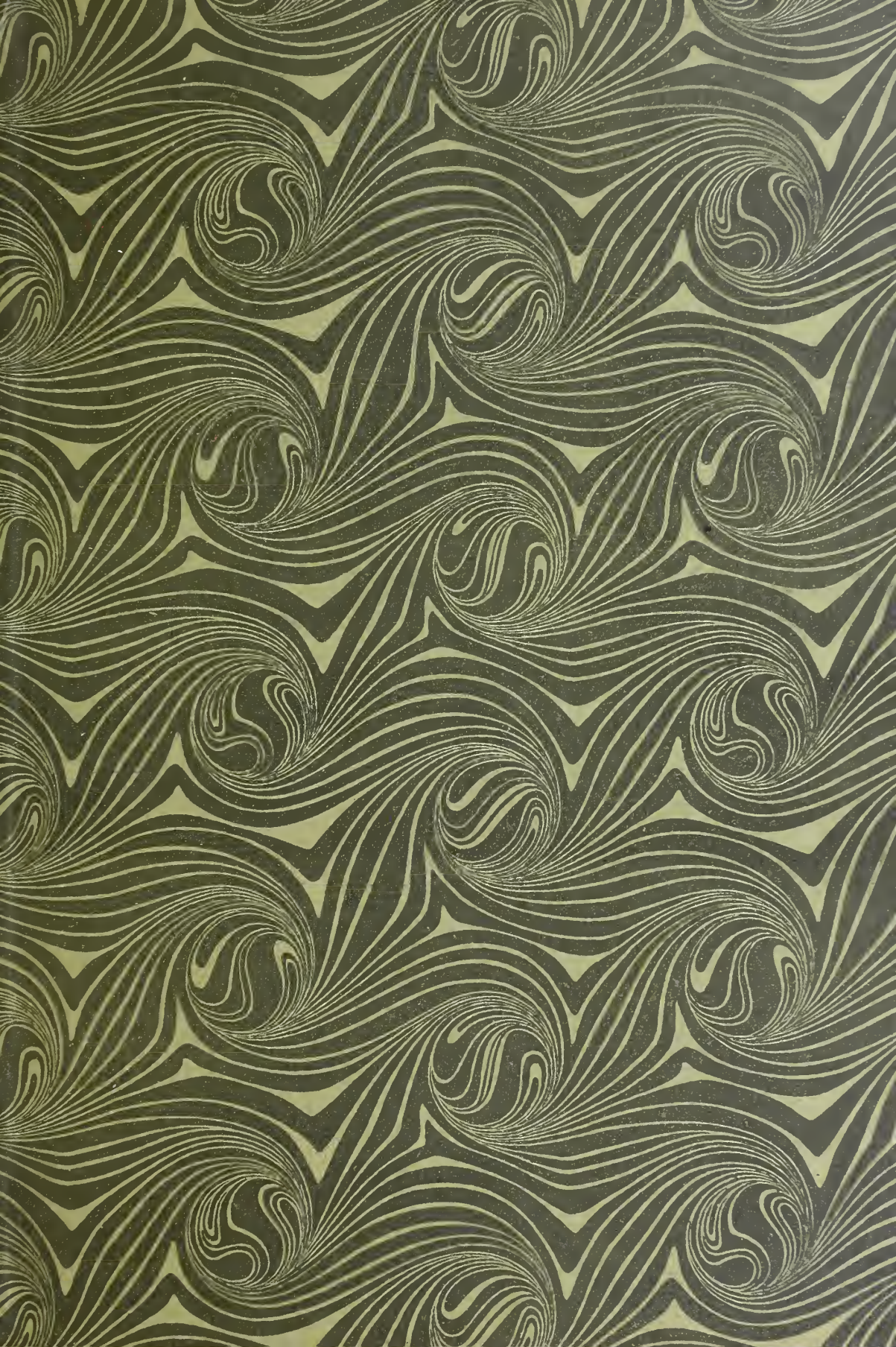
Portrait de Raphaël par lui-même, vers 1506 (Florence, Offices) . . Frontispice
Portraits de Pierre Le Pérugin (?), vers 1502/1503 (Rome, Galerie Borghèse) 8
Portrait de Francesco Maria della Rovere [?], vers 1503/1504 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 16
Portrait de jeune Homme, environ 1503/04 (Budapest, Musée des Beaux-Arts) . 17
Portrait d'Angelo Doni, vers 1506 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 32
Portrait du Cardinal Alidosi (?), vers 1510/1511 (Madrid, Musée du Prado) 78
Le Pape Jules II, 1511/1512 (Florence, Offices) . . . . . 79
Le Pape Jules II, 1511/1512 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 80
Portrait de Tommaso Inghirami, vers 1514 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 106
Portrait de Tommaso Inghirami, vers 1514 (Boston, Collection de Mrs. Gardner) 107
Bindo Altoviti, vers 1515 (Munich, Ancienne Pinacothèque) . . . . . 117
Portrait de Giuliano de' Medici, Duc de Nemours, vers 1515 (Berlin, Collection Huldschinsky) . . . . . 118
Portrait du Comte Balthazar Castiglione, 1515/1516 (Paris, Louvre) . . . . 119
Portrait d'Inconnu, vers 1516 (Cracovie, Galerie Czartoryski) . . . . . 122
Portraits de Navagero et Beazzano, 1516 (Rome, Galerie Doria) . . . . . 143
Le Pape Léon X et les Cardinaux Ludovico de' Rossi et Giulio de' Medici, 1517/1519 (Florence, Palais Pitti) . 148
Portrait du Cardinal Alessandro Farnèse, vers 1512 (Naples, Musée National) 202
Portrait du Cardinal Bibbiena, vers 1516 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 203
Portrait du Duc Guidobaldo d'Urbino (Vienne, Musée Royal) . . . . . 204
Portrait de Laurent de Médicis, Duc d'Urbino, 1518 (Florence, Offices et Palais Pitti) . . . . . 205
Portrait de Vieillard (Pétersbourg, Ermitage) 208
Portrait de jeune Homme (Paris, Louvre) 208
Le Violoniste (Paris, Collection du Baron Alphonse de Rothschild) . . . . 211
Portraits de deux Hommes (Paris, Louvre) 211

### 2. Femmes

Portrait de Femme, vers 1506 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 31
Portrait de Madeleine Doni, vers 1506 (Florence, Palais Pitti) . . . . . 33
Enfant, vers 1512 (Rome, Académie de San Luca) . . . . . 98
La Dame au Voile (La Donna Velata), vers 1515 (Florence, Palais Pitti) . 120
La Fornarina, vers 1516 (Rome, Galerie Barberini) . . . . . 121
Portrait de Jeanne d'Aragon, 1518 (Paris, Louvre) . . . . . 149
Portrait de Femme (Hanovre, Musée Kestner) . . . . . 207
Portrait de Femme (Florence, Offices) . 207

## IV. DIVERS

Stanza della Segnatura, 1509/1511 (Rome, Vatican) . . . . . 47
Plafond, 1508/1511 (Rome, Vatican, Stanza della Segnatura) . . . . . 48
Specimen de Décoration « grotesque » (Rome, Vatican) . . . . . 193



GETTY RESEARCH INSTITUTE
3 3125 01500 0850